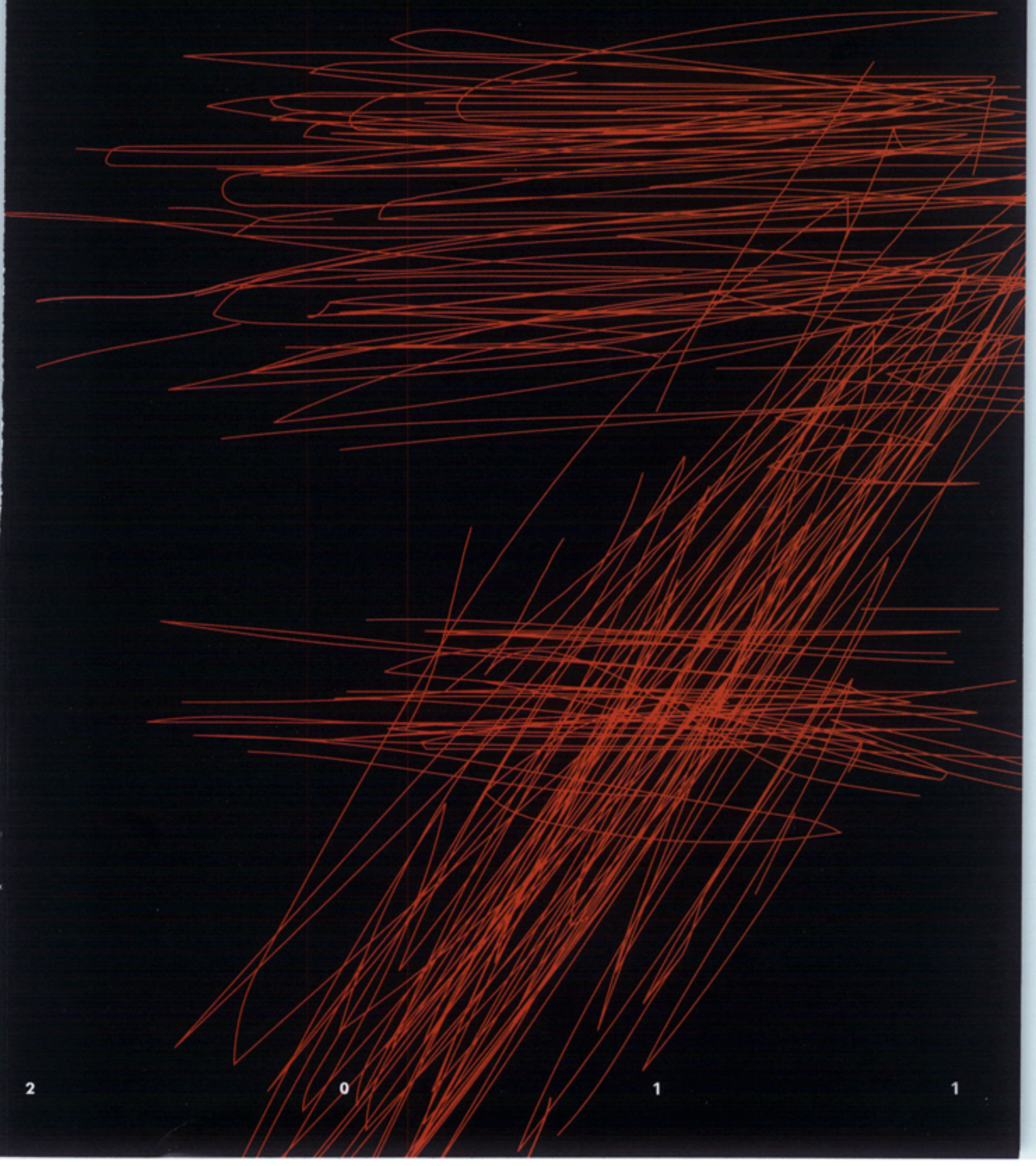
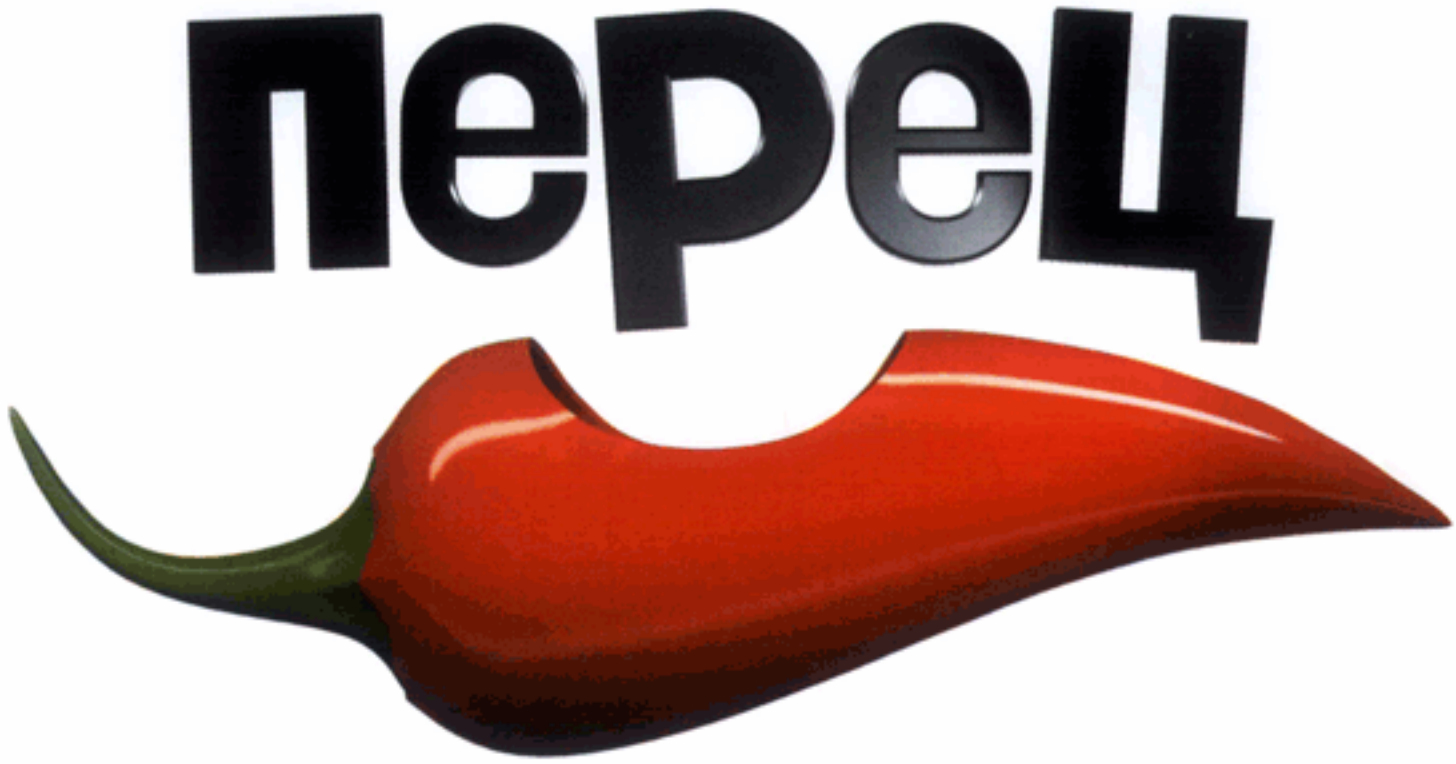
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1



новый телеканал

www.peretz.ru

ДТВ

Указанный логотип является ребрендингом вещаемой телепрограммы СМИ «ТВ Дарьял»

Реклама. Свидетельство о регистрации СМИ "ТВ ДАРЬЯЛ" Эл№ ФС77-22443 от 22.11.2005

Этот номер сложился в основном вокруг тем, к которым в тех или иных аспектах, форматах и сюжетах постоянно обращается журнал: мировоззрение, национальная ментальность и мифология, ее проявляющая, закономерности исторических судеб, причины и последствия ошибок прошлого, его неявных побед и очевидных поражений. Об этом на конкретных примерах, апеллируя к опыту театра, кино, литературы, а также к различным реакциям общества и отдельной личности на те или иные события и явления вчерашнего и сегодняшнего дня, размышляют наши авторы в рубриках «Комментарии», «Разборы», «Media», «Публикации» и, наконец, «Чтение»: мы начинаем печатать сценарий Павла Финна и Ежи Гофмана — для последнего это автобиографический рассказ о жизни поляков в СССР накануне и во время войны.

Разговор о проблемах современного российского кинематографа, который шел на I съезде Киносоюза, также связан с мировоззренческими вопросами: этой дискуссией, в которой участвовали ведущие отечественные режиссеры, драматурги, продюсеры, критики, актеры, мы открываем номер (рубрика «Здесь и теперь»).

Несомненный интерес читателя, мы уверены, вызовут уникальные материалы, посвященные неосуществленной работе Ларса фон Триера — постановке опер Рихарда Вагнера из цикла «Кольцо нибелунга»: статья режиссера, экспликация спектакля «Валькирия» («Опыт») и статья Антона Долина «Фон Триер и Вагнер» («Имена»).

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №7/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
Неотвратимость перезагрузки
Системный кризис в кино

11
Ради чего мы объединились
I съезд Киносоюза: фрагменты стенограммы

РЕПЕРТУАР

23
НИНА ЦЫРКУН
…И женщина, как буря, улеглась
«Буря», режиссер Джули Теймор

27
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Кровь и вода
«Черная кровь», режиссер Чжан Мяоянь

30
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Дикая собака Клык, или Анекдот о первой любви к ближнему
«Сибирь. Монамур», режиссер Слава Росс

34
ВЕРОНИКА ЧУГУНКИНА
Обыкновенная фантастика
«Привычная земля», режиссер Стефан Лафлёр

КОММЕНТАРИИ

39
ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
Конфуз одинаков, последствия разные

45
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
IKEA как заповедник среднего класса

48
СЕМЕН ЭКШТУТ
Апология полковника Берга

ИМЕНА

55
АНТОН ДОЛИН
Фон Триер и Вагнер

О П Ы Т

67
ЛАРС ФОН ТРИЕР
Акт отчуждения
«Кольцо нибелунга»: неосуществленная постановка

74
ЛАРС ФОН ТРИЕР
«Валькирия»: режиссерская экспликация

Р А З Б О Р Ы

89
Мифы надо держать на виду
Польский и русский театр: история, память, забвение

105
СЕРГЕЙ ЭРЛИХ
Табор возвращается на свадьбу
«Свадьба в Бессарабии», режиссер Нап Тоадер

И М Е Н А

113
ИННА КУШНАРЕВА
Джеймс Беннинг: человек в пейзаже
Портрет режиссера

M E D I A

125
СЕРГЕЙ МУРАТОВ
Дальновидение для радиозрителей
Заметки ровесника телевидения

П У Б Л И К А Ц И И

137
ОЛЬГА ГЕРШЕНЗОН
Неизвестный Виноградов
Портрет режиссера

Ч Т Е Н И Е

147
ИРИНА РУБАНОВА
Их Сибирь

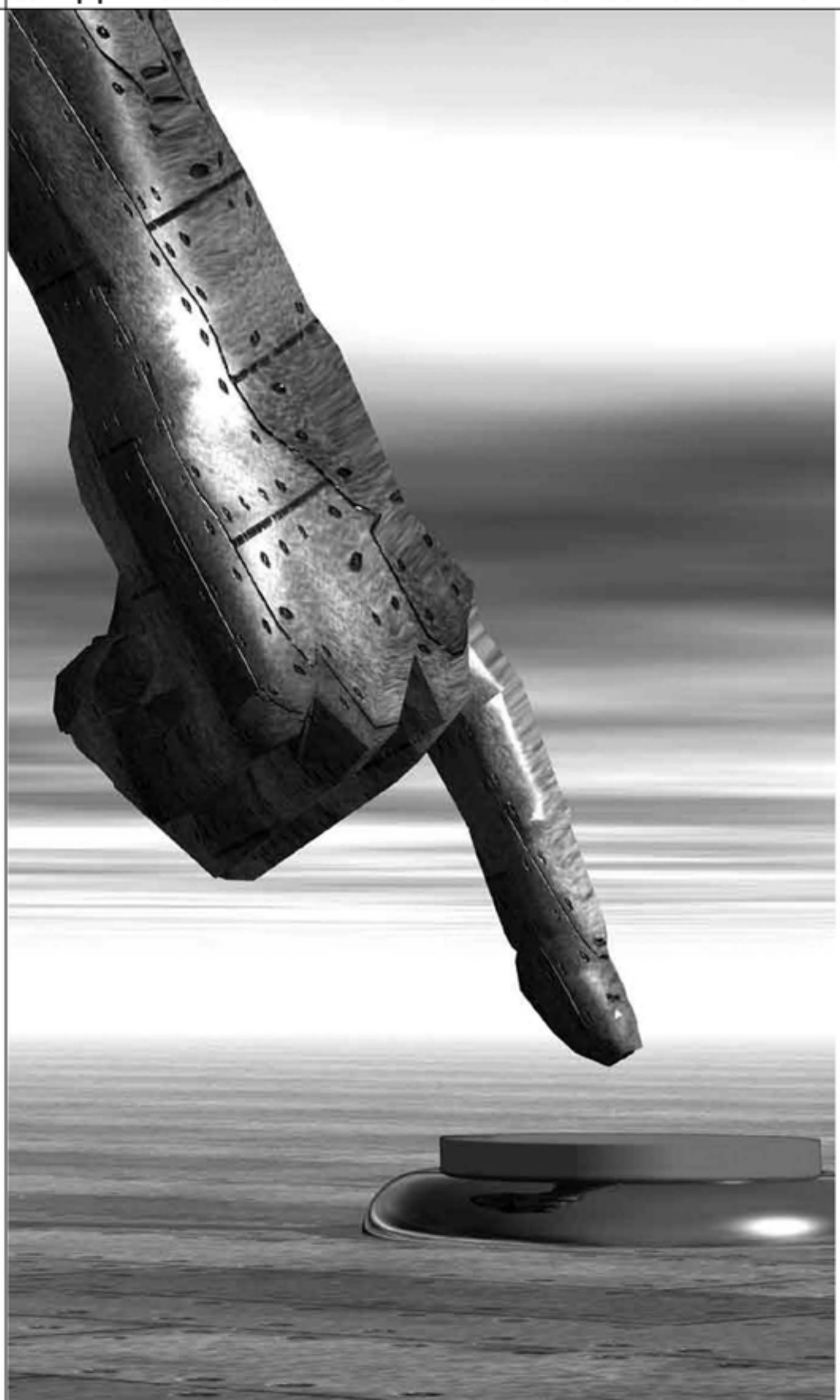
149
ПАВЕЛ ФИНН, ЕЖИ ГОФМАН
Моя Сибирь
Сценарий

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

S U M M A R Y

174

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

Неотвратимость перезагрузки

СИСТЕМНЫЙ КРИЗИС В КИНО

КИНО СОЮЗ

Одна из многих необъяснимых, но и чудесных особенностей нашей вечно неопределенной, «живой» российской Системы жизни — уклонение от достоверных знаний о самой себе. А значит, и от понимания причин происходящего — того, как один элемент целого не всегда напрямую, но косвенно, опосредованно связан с другим. Это неведение, видимо, всем удобно, оно позволяет многое делать, как говорят, «по понятиям» — закулисно, там, где на самом деле люди доверяют друг другу, и непременно в обход общих интересов. Думать и действовать так, чтобы вековые культурные коды могли здесь срабатывать автоматически.

Уже многие годы принципы, по которым устроена российская киноиндустрия, как, впрочем, и положение дел в целом, в профессиональном сообществе не анализируются. Однопартийный Союз кинематографистов занимался исключительно имущественными вопросами и сохранением полномочий своего председателя. Министерство культуры, к сожалению, находится в крепостной зависимости от аппаратной субординации и мало что может себе позволить. Есть Гильдия и еще — отдельно — Ассоциация продюсеров во главе с успешными лидерами. В попытке защитить интересы всех участников кинорынка никто им не мешал заказать независимые экспертизы идущих в отечественном кино процессов. Никто не мешал, скажем, и Комитету по культуре Государственной думы, Форуму «Кино России—2020» под шумовое сопровождение СМИ возмутиться, среди прочего, решением Министерства финансов не снимать в этом году кино для детей. Но — ни одна (!) киноорганизация на эту очевидно неблагородную акцию не прореагировала. А ведь цена вопроса — меньше восемнадцати миллионов долларов, стоимости одного из наших главных блокбастеров.

При этом без малого десять миллионов долларов из средств налогоплательщиков легко передали владельцам российских чемпионов проката — за то... что они много заработали или, скорее, много потратили. Это как если бы «Роснефть» или «Норильский никель» наградили за их успехи из средств Пенсионного фонда. Тут важно не произносить вслух, что эти бюджетные премиальные в конечном счете — минус десять дебютов. У нас, кажется, в этом году планируется всего один, по крайней мере, из двадцати трех названий, поддерживаемых по линии Минкульта.

Киносоюз сразу же после своего возникновения решил организовать и по технологии деловой игры провел в подмосковном Воскресенском проектно-практическую конференцию «Развитие отечественной киноиндустрии как части национальной культуры». Там была осуществлена попытка своего рода аудита: были проанализированы болевые точки отечественного кино,

функционирования всей его системы. В режиме мозгового штурма под наблюдением специалистов-игротехников эксперты не только ставили диагноз нынешней ситуации, но и, что было первостепенным, искали выход из обнаруженных тупиков и конфликтов. Были детально обсуждены все основные показатели происходящего в нашем кино.

Во-первых, те, что *кажутся положительными,* а именно:

в 2010 году произошел существенный рост общего бокс-офиса наших кинотеатров: собрано более одного миллиарда шестидесяти миллионов долларов;

в последние годы снимаются шесть-семь коммерческих картин, которые дают три четверти сборов от кинотеатрального показа отечественных лент;

регулярно в нашей стране создается и шесть-семь заметных авторских (некоммерческих) фильмов, которые попадают в программы — и выигрывают — ведущих международных кинофестивалей;

наши продюсеры научились зарабатывать в процессе производства и, в сущности, обходиться без кинотеатрального проката; это позволяет ежегодно снимать в России колоссальное количество (до ста названий) «фильмов без зрителей»;

в прошлом году у нас было зарегистрировано сто девятнадцать новых картин (тут мы в Европе уступаем сейчас только Франции), из которых около семидесяти в той или иной форме вышли в прокат, а сорок — продержались на экранах несколько сеансов.

Во-вторых, в рамках деловой игры были детально обсуждены и наиболее дебатируемые в профессиональной среде *«официальные недостатки»* современного российского кинематографа. Так, по мнению российских продюсеров и начальников, в настоящий момент:

катастрофически не хватает качественных сценариев, авторы которых умеют рассказывать «историю»;

многие проблемы кроются и в плохом образовании; кроме двух больших общенациональных нужны еще маленькие школы; следует также пригласить педагогов из Калифорнии;

кинотеатры утаивают не меньше пятнадцати процентов выручки;

скачивание картин в Интернете погубило экономику российского кино, а государство ничего с этим не делает;

не хватает современных кинотеатров; необходимо срочно построить тысячу залов в средних и малых городах в дополнение к двум с половиной тысячам уже имеющихся, что позволит решить проблему досуга молодежи и возврата денег, затрачиваемых на производство отечественных картин;

депрессивный российский артхаус отвращает публику от родного кино и тем самым прокладывает дорогу продукции Голливуда;

необходимо всеми силами защищать авторские права.

Вот, собственно, и все ныне дебатируемые профессиональным сообществом варианты диагноза, а следовательно, и предложений по оптимизации отрасли. Каждый достает свою — единственную — любимую отмычку, объясняя любые проблемы сложнейшей отрасли, и пытается с ее помощью их решить — открыть все двери. И при этом как бы забывает о тесно взаимосвязанных подсистемах российской киноиндустрии — от обстоятельств финансирования кино до «качества» публики. Будто, к примеру, огромные гонорары наших актеров в телесериалах — через пять-семь «ходов» — не становятся препятствием для показа лучших российских фильмов в кинотеатрах провинции. Таких связей великое множество, и все они — элементы единого целого.

Как можно не принимать в расчет такие важные вещи, как:

мотивы, объемы и условия инвестиции в тот или иной кинопроект;

фактические способы возмещения продюсерами собственных затрат в обстоятельствах, когда более половины российских картин не компенсируют даже стоимость тиражирования копии;

конкурентоспособность предоставляемых различными студиями услуг;

уровень подготовки и обеспеченность творческими и иными профессиональными кадрами;

объем и жанровую структуру кинотеатрального репертуара — сегодня одного из лучших в мире;

величина и тенденции распространения «DVD по запросу», стоимость и технологическое развитие возможностей скачивать новые ленты с торрентов;

структура доходов прокатных сетей и иных операторов кинопоказа;

ресурсы альтернативных рынков внутри страны и за рубежом;

схемы финансирования интенсивно развивающегося фестивального движения;

перспективы и трудности международной копродукции,

зависимость совокупных затрат на производство российских картин от объемов создания заказных телефильмов, больших сериалов и ситкомов;

интеллектуальные, психологические, а следовательно, и экономические характеристики различных категорий зрителей...

Воздействие всех этих и множества других факторов, в сущности, не учитывается у нас при разработке принципов культурной политики в кинематографе. Все решения, как обычно, принимаются вообще вне результатов анализа ее реального функционирования.

В итоге в нашей киноиндустрии в последние годы полным ходом развивается *концептуально неотрефлексированный системный кризис,* поразивший большинство ее элементов. Его следствия — состояние искусства, степень и оригинальность художественного мышления, какими мы их увидели на минувшем «Кинотавре», а также очень слабое присутствие наших фильмов в кинотеатрах и на телеэкранах.

Ключевая болезнь: *производство российских картин* полностью оторвано, практически *не связано с потреблением.* В конечном счете не зависит от него. Но и живущим по законам тотального рынка кинотеатрам сегодня не нужны любые по качеству *неблокбастеры,* созданные не только здесь, но и в любой стране мира. В этой ситуации российскому мейнстриму нет места в собственной стране — нигде, кроме тех трех окон (новогодние и майские праздники и кое-что осенью), когда демонстраторы снисходительно раздвигают американскую продукцию (в том числе из политических или демагогических побуждений). Это приводит к тому, что резко сокращается интерес к кино, снятому на русском языке: с 28 процентов в 2007 году до 15,5 в 2010-м. Судя по результатам первого полугодия 2011-го, падение движется в направлении 10 процентов к 2014 году. Для сравнения: в Италии, Германии, Испании, Польше отечественные картины собирают треть бокс-офиса, а во Франции около сорока процентов.

Следует иметь в виду, что постепенно падает интерес молодых людей — в основном девушек от двенадцати до двадцати четырех лет — к любому кино, которое демонстрируется в кинотеатрах, и вообще к этому типу развлечения. Тут, видимо, начались цивилизационные трансформации. В минувшем году заполняемость залов в России составляла 18 процентов, в нынешнем, видимо, упадет до 16-ти. Меняется не только потребность в этом виде культуры, типе проведения досуга, но и сам статус этого блага.

И, как следствие всех этих процессов — население нашей страны с помощью кино и ТВ *не снабжается* жизнеспособными национальными представлениями, *продуктивными ценностями, образцами поведения* — столь необходимым людям *позитивным опытом*. Качество аудитории ухудшается впервые с 30-х годов. У нас практически исчезли коммерчески значимые группы зрителей, способных смотреть в кинотеатрах фильмы-лауреаты Канна, Венеции или Берлина больше, чем на двух дневных сеансах в течение недели.

Приходится констатировать: у российских кинематографистов, опьяненных масштабом производства фильмов для кино и телевидения, сегодня полностью отсутствуют кооперация и консолидированная воля защитить свою продукцию от невостребованности.

С чего начать? Мне кажется, абсолютно правы те, кто утверждает: необходимо создать — дотошно выстроить — систему хотя бы частичного *возврата денег, затраченных на производство российских фильмов*. Но как это сделать? Кто, где, когда это серьезно проектировал, хотя бы занимался этой проблемой, начав, естественно, с конца — с осознания настоящих потребностей зрителей, с понимания того, что с ними происходит, кто они, что тут следует делать?

Конечно, каждый российский режиссер, как, впрочем, и продюсер, хотел бы получить полностью безвозвратные деньги на создание своего проекта. Хорошо, если бы государство или какие-то благотворительные фонды оплачивали еще и сам просмотр фильмов зрителями, как это делается на многих фестивалях, когда он становится бесплатной для потребителя услугой. Но, как показывает огромный международный опыт, это тупиковый путь.

В отличие от России, где все мысли о кино подчинены заботам о производстве, ведущие кинодержавы мира треть всех денег направляют на продвижение национальных фильмов: во Франции это не менее ста шестидесяти миллионов евро в год, в Германии — не менее семидесяти. У нас на продвижение отечественных картин тратится в десять раз меньше, чем на их создание.

С 1997 года новые российские кинотеатры (их тогда было семнадцать) получили льготу по НДС, которая была призвана стимулировать строительство современных залов и демонстрацию отечественных фильмов. За пятнадцать лет к ней все привыкли. Теперь это специальное вспомоществование государства воспринимается как само собой разумеющееся. В 2010 году экономия кинотеатров по этой льготе составила около девяноста миллионов долларов. Почему бы не перенаправить хотя бы часть — маленькую — этих вовсе не способствующих развитию национальной индустрии средств на продвижение родных произведений? И таким образом соответствовать цели и самой философии этой льготы. В автопроме это называется «защита отечественного производителя». При средней цене 195 рублей за билет в прошлом году и почти 230 в нынешнем (у нас, как вы знаете, билет на доллар дороже, чем в США) дополнительные заработки кинотетров только на продаже «киноеды» составляют примерно 400 миллионов долларов в год (напитки и другая снедь, как известно, здесь продаются в три раза дороже, чем в обычных торговых точках). Важно комплексно проанализировать экономику кинопотребления и то, в частности, почему в России, в отличие от многих стран мира, кинотеатры забирают себе 50 процентов сборов.

Было бы, видимо, целесообразно создать действующее по законам рынка государственное *Агентство,* которое занималось бы рекламой, PR-кампаниями, созданием соответствующих программ на ТВ и в Интернете — пропагандой российского кино всех видов и типов, как коммерческих, так и некоммерческих. Это Агентство могло бы финансировать проникновение киноинтересов в школы, вузы, в детские организации, в телевизор. Оно призвано руководствоваться не только бизнес-интересами, но и, как ни пафосно это звучит, развитием нации, должно стимулировать показ любого качественного кино. Придется, видимо, за кинотеатры и для кинотеатров это делать.

Очевидно, что с помощью специальных федеральных и муниципальных программ необходимо немедленно создать *систему альтернативного показа* качественного кино в городах с населением больше трехсот тысяч. Хотя бы в каждом десятом от имеющихся залов. Это позволило бы объединить уникальным репертуаром уже не двадцать-тридцать по стране, как сегодня, а двести пятьдесят — триста залов, показывающих «кино без попкорна». В них должны действовать отдельные правила и льготы, которые характерны для четырех тысяч подобных кинотеатров в Европе.

Участники деловой игры в Воскресенском предложили осуществлять экспертизу рынков для показа некоммерческих картин, уменьшить монополизм в кинодистрибьюции и в кинопоказе, создать региональные архивы фильмов — синематеки, доступные для любого кинотеатра, предложить четкие, признаваемые большинством критерии оценки фильмов по баллам. Те кинотеатры, которые демонстрируют эти типы фильмов, получают доступ к дотациям. Необходимо разработать системы холд-бэков (окон во времени для длинного проката) и десятки других предложений, включая ограничение показа одной картины в тех кинотеатрах, где имеется больше трех залов.

Настало время провести экспертизу ныне существующих правил игры во всех сферах индустрии, а также эффективности их взаимодействия. Не только, скажем, объявить войну пиратству, разработать *национальную антипиратскую программу* под патронажем президента страны, но и — «перезагрузить» всю систему отношений с телевидением, с международным продвижением, предусмотреть финансовую поддержку зарубежных прокатчиков российского кино, попытаться просчитать перспективы и экономику новых форм потребления кинопродукции.

К сожалению, у нас практически нет структур, которые занимались бы системным проектированием всей отрасли, ее стратегическим развитием. Нет даже серьезных заказчиков этой работы.

Между тем все высказанные в последнее время конкретные идеи, в сущности, и это не парадокс, лишь закрепляют, консервируют сложившееся в российском кино положение вещей. Поскольку построены они по принципу поиска одного — самого слабого звена. Кажется, что стоит решить проблему строительства новых залов, защиты авторских прав, справедливого распределения бюджетных средств, кинообразования, киносетей... и системный кризис сложно устроенной индустрии будет преодолен. Но и стремление оставить все как есть, ничего не менять из страха поколебать то, к чему уже приноровился, еще очевиднее заморозит ситуацию, сделает кризис необратимым.

Российские кинематографисты, в отличие от Виктора Цоя и его сегодняшних поклонников, уже много лет даже психологически не ждут благотворных перемен или привычно надеются на «обыкновенное чудо». Вдруг возродится нечто наподобие старого Госкино, хотя Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии уже выполняет многие его функции. Кто-то с нетерпением ждет смены правительства в 2012 году, чтобы понять, что дальше произойдет с государственными структурами в нашей сфере, останется ли вообще кино в зоне ответственности Минкульта.

Не следует забывать, что без малого три четверти бюджетных средств выведены из-под юрисдикции Министерства культуры, поскольку по чиновничьей субординации руководители попечительских советов Фонда находятся на несколько ступеней выше в иерархии исполнительной власти. При этом новая организация совершенно свободна от большинства обременений федеральных органов. Фонд действует в условиях свободного рынка как полномочный хозяйствующий субъект.

Два года назад знатные лоббисты смогли в обход плохо применимого в культуре (сегодня это признает даже Минэкономразвития) 94-го федерального закона с его конкурсной системой создать невероятно удобный для избранных, хорошо нам знакомый полуфеодальный «рынок по-русски». Как часто бывает, верные замыслы здесь перемешаны с несправедливыми, рыночные —

с блатными, демагогические — с трезвыми и необходимыми. Возможности Фонда позволили, как в старые добрые времена, возродить так называемый госзаказ, когда только на один проект, такой как «Август. Восьмого» («Главкино», режиссер Д.Файзиев), можно направить 500 миллионов рублей — стоимость пятнадцати фильмов, финансируемых по линии обезвоженного и закрепощенного Минкульта. Понятно, что поколебать природу таких инноваций при действующей системе принятия решений в ближайшее время практически невозможно.

Но есть еще одно существенное следствие произошедших в конце 2009 года преобразований, которое, на мой взгляд, совершенно не осознано экспертами. Снимаемые сегодня проекты «особой социальной значимости» по многим — системным — причинам зрители в кинотеатрах смотреть не будут. Но они станут демонстрироваться в прайм-тайм на телевидении, причем в лучшем случае за десятую-двадцатую часть своей стоимости. Что это означает, к чему ведет? А к тому, что главные федеральные каналы используют и без того ограниченные средства Министерства культуры в качестве безвозвратных инвестиций в дорогостоящий телевизионный продукт. Зачем ТВ брать кредиты в банках, отвлекать средства собственных бизнес-проектов, когда под предлогом государственной необходимости воспитания молодежи с помощью большей частью нерейтинговых «патриотических картин» можно — не напрямую — пользоваться бюджетными ассигнованиями, прежде предназначенными для финансирования дебютов и некоммерческих произведений. Понимая эту стратегическую хитрость проведенных перемен, дальновидные руководители Фонда с самого начала своей деятельности участвуют в поддержке артпроектов. Чтобы никто не мог критиковать их за ущерб, наносимый той части продукции, которую можно отнести к киноискусству.

Видимо, остается единственный выход — максимально расширить и укрепить объем оставшихся в Министерстве культуры полномочий. Во-первых, создать в самом министерстве (или рядом с ним) штаб теперь уже неотвратимых преобразований, аналитический центр, объясняющий природу набирающего скорость системного кризиса и способы его минимализации. Во-вторых, спасти оставшиеся в министерстве деньги, раскрепостить их, сделать столь же свободными, как в Фонде. Наделить разнообразными возможностями и функциями, которые ныне непозволительны Минкульту. Сделать это в России можно только одним способом — через структурные изменения, которых в любом случае не избежать. Речь идет о создании в ближайшем (или отдаленном) будущем Российского института киноискусства, наподобие тех институтов, что столь эффективно действуют сегодня почти в двадцати странах Европы.

Многие участники киноиндустрии уже осознали: нельзя откладывать, опаздывать с действительно системными реформами, которых Министерство культуры избегало в последние пять-шесть лет. Тогда за дело берутся влиятельные лоббисты, называющие себя «российскими мейджорами». Коммерческие и содержательные результаты их деятельности мы увидим уже в следующем году. По некоторым расчетам в самом скором времени в наших кинотеатрах *лишь в одном кресле из каждых ста (!)* будет сидеть зритель, смотрящий российскую картину. Даже если наше государство заплатит абсолютно за всех и за всё, включая билеты и любые косвенные затраты, это не спасет национальный кинематограф от разрушения. Кино все-таки не автопром. Но драма заключается в том, что мы совсем не готовы к преодолению разрушающего отечественную киноиндустрию кризиса. В первую очередь потому, что совсем не знаем, как эта система на самом деле в настоящее время действует.

Ради чего мы объединились

I СЪЕЗД КИНОСОЮЗА: ФРАГМЕНТЫ СТЕНОГРАММЫ

Борис Хлебников, Андрей Смирнов, Виталий Манский, Даниил Дондурей

Фото РИА Новости

Приветствие ЭЛЬДАРА РЯЗАНОВА

Дорогие друзья, соратники, коллеги! Дорогие кинематографисты! К сожалению, я не здоров и не смог приехать на наш общий праздник. Сегодня у нашего кино большой день. Открывается первый съезд нового Киносоюза. Он начинает свой путь в трудное для страны время — вороватое, коррупционное, омраченное цинизмом и неверием ни во что. Время, в которое, по сути, мы утратили такое понятие, как великая страна. Мы ведь живем теперь не в гуще народа, живем среди населения — разобщенного и раздираемого противоречиями. Нас всех объединяют лишь два фактора — общность языка и территории. Для нации этого явно недостаточно. Население наше поглощено только одним: жаждой обогащения. У нас полно нищих, бомжей, бездомных, детей-сирот. Страна облеплена, как саранчой, миллионами бюрократов, среди которых немало взяточников и казнокрадов.

Не стану перечислять еще множество других бед, поразивших отчизну. Но одну — страшную, не упомянуть не могу. Это ксенофобия. Когда другой цвет кожи, иной разрез глаз и акцент ведет к насилию и убийствам. Отсюда и до русского фашизма рукой подать. Короче, страна наша серьезно больна.

У работников кино огромная благородная задача по оздоровлению, воспитанию человеческих душ, возвращению к нравственным критериям и моральным истинам. Дорогие мои товарищи, я призываю вас всех беречь новый Киносоюз от дрязг, пресекать настроения ревности и зависти — мы знаем, они частенько свойственны художникам. Главное — в нашем Киносоюзе должно быть подлинное дружество. Мы обязаны честно заниматься своим делом,

Съезд состоялся в Москве 1—2 июля 2011 года.

беречь друг друга и никогда не прислоняться к власти. Чтобы года через два-три мы имели бы право вслед за Пушкиным воскликнуть: «Друзья, прекрасен наш союз!» Благодарю вас всех, мои дорогие, успехов вам.

АЛЕКСАНДР АВДЕЕВ, *министр культуры РФ*

Создание Киносоюза — событие замечательное. От этого выиграет не только российская культура, но в целом все сферы нашей жизни. Потому что речь идет о появлении новой динамичной организации, которая будет двигать вперед развитие гражданского общества в России. По выбору вашей профессии, собственной судьбы вы нацелены на демократическое развитие России, утверждаете именно то общество, которое сегодня находится в стартовой фазе, еще страдает многими болезнями. Я согласен с многими оценками, данными в письме Эльдара Александровича Рязанова. Мы, Министерство культуры, имеем поручение государства строить нашу работу и всю инфраструктуру культуры таким образом, чтобы она формировала интеллект нации, действовала в многонациональном государстве, строящем свое правовое здание.

Мне кажется, стартовый принцип отношений с Союзом кинематографистов тоже выбран правильно: вы — товарищи по профессии, вы друзья, коллеги и должны выполнять ваши задачи — двигать часто непосильную повозку культуры вместе, ну а существование двух союзов деятелей кино отнюдь не мешает ни культуре, ни обществу. Союзы будут делиться; главное, чтобы от этого выиграли общество, культура, человек, творчество.

Недавно у Владимира Владимировича Путина было проведено совещание по спасению российской анимации, здесь находится Юрий Борисович Норштейн, один из инициаторов этого совещания. Государство вызвалось ликвидировать многомилионные долги легендарного «Союзмультфильма», снабдить его новой техникой. Обещало выделить дополнительные 500 миллионов рублей на развитие мультипликационного кино, а на следующий год на анимацию. В целом на детское кино предусмотрено выделение не менее полутора миллиарда рублей — сумма очень большая. Мы столько никогда не получали. При министерстве создан Общественный совет по развитию авторского, детского, дебютного, анимационного и неигрового кинематографа. Многие из вас являются его членами. Мы хотим, чтобы вы участвовали в отборе фильмов, в конкурсных комиссиях, либо знали, на каких принципах они работают. Закон психологии: каждый, не получивший конкурсного приза или денег, считает, что его обошли другие — и нечестным путем.

Должен признать, что мы изначально поставлены в сложную ситуацию. В этом году, если говорить о художественных фильмах, должны профинансировать семь из двухсот пятидесяти сценариев. Причем из них пятьдесят — хорошие. Эта формула сама по себе настроена на ошибки. Значит, надо переделать порядок конкурсного отбора. Предусмотреть два, три этапа... Мы хотим, чтобы вы были активными участниками выработки механизмов отбора фильмов, которые будут финансироваться государством. Нынешний механизм — конфликтообразующий. Прошу вас, Общественный совет, подумать, как нам переделать эту систему. Было бы больше денег — у нас было бы больше фильмов и меньше проблем. Короткометражные и анимационные фильмы: в этом году мы профинансируем их производство на общую сумму в 257,5 миллиона рублей; 360 документальных фильмов — на сумму 380 миллионов.

Сейчас министерство готовит государственную программу культуры на 2012—2020 годы. Мы предлагаем разделить финансирование кинематографа по тематическим направлениям. Заранее зафиксировать суммы на детское кино. А вот с прокатом — плохо. Хорошее кино не доходит до зрителя, и он не добирается до хорошего кино. Отвык от него. Его отучил не только прокат, но и все нынешнее состояние культуры в нашем обществе.

Что делать с приватизированным прокатом, как переподчинить его интересам культуры, искусства — у меня, признаюсь, четкого ответа нет. Можно, конечно, прислать «матроса Железняка» и национализировать все, что мож-

но, но это будет чисто большевистская мера. А в рамках правового государства выход только один: создавать параллельный прокат, который бы управлялся в интересах государства. Сейчас такая программа «Киносити» осуществляется. Ее инициаторы — Пичугин и Бондарчук. Двести пятьдесят современных кинотеатров уже проектируются, с отдельными кинозалами, специализирующимися на показе некоммерческого, в том числе и неигрового кино. Деньги на это выделены. Цель — дойти до зрителя в любой части нашей страны. Но это не панацея. У нас еще практически не развита система несетевых кинотеатров, нет региональных синематек, откуда муниципальные кинотеатры могли бы брать фильмы по льготной цене. Такой механизм еще предстоит создать.

Большое значение имеет наше вступление в международную организацию «Евромакс», что позволит нам получить дополнительные возможности для взаимодействия с европейским киномиром, для постановки совместных фильмов. На Кинофоруме в Санкт-Петербурге ожидается подписание с французскими коллегами документа о создании Российско-Французской академии.

Наше министерство маленькое, всего триста человек. Кинематографом занимается маленький департамент в тридцать пять человек. Это подвижники, люди, влюбленные в свою профессию, вы их знаете, они вас знают. Безусловно, это порядочные честные люди, уставшие, задерганные, надеющиеся на справедливость и в кино, и в отношении их самих. Мы готовы работать вместе. Нам нужны ваши советы, ваши подсказки. Нам надо, конечно, победить кинопрокат, потому что сегодня, при всем уважении к этим людям, к этой отрасли, он не формирует ценности, не формирует смыслы.

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-МЛАДШИЙ, *режиссер*

Пора перейти в реальный мир, и нравится нам это или не нравится, но он не изменится оттого, какие заклинания мы будем сейчас произносить. Российское телевидение не станет показывать в ближайшее время в прайм-тайм много русских фильмов. Французскую или польскую систему у нас не удастся ввести из-за огромного количества расхождений, которые в ближайшие годы мы не преодолеем. Давайте не будем обманывать себя, что в ближайшие годы будет решена проблема пиратства. Это невозможно из-за изменения технологий, несовершенства правовой системы. В ближайшие годы нам не удастся побороть российские социальные сети. Потому что они являются элементом политики и никто не пустит сюда Facebook. Поэтому, мне кажется, нам надо перейти к реальности и конкретике.

Важно сказать, что за этот год у Киносоюза были удачи, было много чего сделано, но были и неудачи, и их не надо стыдится. Мы сегодня должны их обозначить, потому что если мы не назовем их сейчас, то будем жить в прекрасном, но выдуманном мире. Последнее время Киносоюз слишком часто участвует в мероприятиях начальников. Слишком часто сидит на фестивалях, вроде «Кинотавра», как составная часть индустрии. Тем не менее, Киносоюз так и не смог отстоять свою точку зрения. Выглядел, на мой взгляд, декорацией. Это надо понимать, потому что это опасно. На мой взгляд, мы — ничего не выиграли ни в своих собственных, ни в чужих глазах. Только доказали, что в будущем нас можно использовать для реализации губительных для индустрии решений. Поэтому первое, что мне кажется важным сказать, — нельзя, извините, играть в чужие игры, а Киносоюз, к сожалению, пытаются втянуть в то, для чего он не создан. Он создан для защиты кинематографистов и кино, а не для видимости.

Хочу констатировать, что, за исключением создания Общественного совета при Министерстве культуры, больше ничего не произошло. В реальности Киносоюз не оказал пока никакого влияния на отечественный кинематограф. Фонд как был организацией, принципы которой изначально (здесь у меня нет претензий к Сергею Толстикову, потому что я понимаю, что он хотя бы что-то пытается поменять, не знаю, получится ли это у него) были далеки от прозрачности и адекватности, так и остался. Судьба Министерства культуры на самом деле не определена. И пока что помимо анимации, где что-то

и как-то сдвинулось, министерству не удалось защитить интересы экспериментального, авторского кино. Никаких подвижек в кинотеатрах, паразитирующих на отечественном кино, в том числе потому, что они забирают половину доходов, тоже не происходит.

По многим важнейшим вопросам наша позиция сегодня непоследовательна и не консолидирована. Мы должны понять, что если позволим отдельным амбициям, отдельным людям именем Киносоюза взывать к радикальным реформам, то последствия будут губительны.

В эти два дня мы должны хоть как-то — я понимаю, что это сложно, — выработать единые подходы к тому, что мы хотим. А хотим мы все разного. Если мы не определимся, ради чего существуем, то все начинания будут абсолютно бессмысленны. Если мы говорим о защите интересов работников кино, то почему мы не защищаем, например, композиторов? Почему мы выступаем на стороне кинотеатров, если мы профсоюз? Если выступаем за модернизацию всей индустрии, то где здесь продюсеры? Где мои сверстники? Если мы думаем о защите культурно значимого кино, то почему ведем себя так вяло? Почему на тех мероприятиях, где мы присутствуем как декорация, так немного говорим о том, что если хотим, чтобы наша страна двигалась вперед, была современной, чтобы развивались культура, наука, нам нужны сложные люди, а для них необходима почва. Этой почвой как раз и является культурно значимое кино.

И, главное, почему мы все время ставим себе большие и невыполнимые задачи, а не реальные? К сожалению, мы рискуем стать сборищем прожектеров. Именно поэтому, мне кажется, необходимо выработать на съезде некоторое количество консолидированных тезисов, которые будут иметь отношение к нашей индустрии. Мы должны говорить о создании условий для максимально транспарентных и открытых правил для компаний, которые занимаются коммерческим кино, — нельзя зацикливаться на кино авторском, если это организация всех кинематографистов. Возможность равного доступа, адекватные, независимые экспертные оценки, реформа Фонда, обеспечение принципа равного представительства в его руководящих структурах, если уж он занимается коммерческим кино. Без вливания новой крови, без честной конкуренции ничего не появится — как не ходили зрители, так и не будут ходить на наши фильмы.

Надо говорить о системной поддержке молодых продюсеров и молодых компаний — как коммерческих, так и авторских. Это означает увеличение количества дебютов, введение федеральной целевой программы или хотя бы программы в рамках Фонда по облегчению доступа на рынок не только мейджоров, которые уже двадцать лет тужатся, а тех, кто только начинает. Мы должны не забывать о старшем поколении, поэтому призваны настаивать на сохранении ведущей роли Министерства культуры в финансировании культурно значимого кино, детского, документального и авторского. Пока все те реформы, которые происходят, делают ситуацию только хуже. Надо прекратить постоянно реформировать, нам надо хотя бы выжить. И здесь я абсолютно согласен с тем, что недопустима сложившаяся ситуация с кинотеатрами, и об этом надо говорить.

Сегодня в зале много людей, которые еще год назад не хотели не то что вступать в Киносоюз, а уклонялись даже от разговора на эту тему. Я рад, что они среди нас, я рад, что многие из тех, кого мы считали гонителями, тех, кто допускал жульнические и крайне спорные решения, все-таки осознают свои ошибки. Тем не менее, мне кажется, чтобы мы шли вместе дальше, нужно понять, по пути ли нам, хотим ли мы вместе заниматься общим делом, или просто изменилась конъюнктура и теперь модно ходить «сюда». А потом — можно будет пойти в другое место. Никите Сергеевичу вернут мигалку, и все изменится.

АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ, *режиссер*

Я благодарен за то, что мне предоставлена возможность поделиться с коллегами своими соображениями о том, что происходит в российском кино. Я уже использовал эту возможность, когда Киносоюз организовал деловые игры, показавшие, что наше только еще нарождающееся сообщество обладает интел-

лектуальным потенциалом, для того чтобы разобраться с главными проблемами, понять коренные причины происходящих процессов. Принцип, по которому этот союз образовывается, — это желание быть услышанными. Услышанными где, кем? Там, в Кремле, властью. Пока и я, как и многие из сидящих в зале, не думаю, что в ближайшее время что-то кардинально изменится. Все равно в России все будет происходить по понятиям, а не по закону. Для нас сейчас, безусловно, очень важно понять, как стать действенными, как обрести влияние. Как сделать, чтобы все, что мы здесь говорим, не осталось лишь разговорами. Дальше — что? Я не знаю, у меня нет рецептов.

В чем я вижу корень проблем в нашем кино? В том, что государство абсолютно дистанцировалось от главного — от рынка. Оно продемонстрировало это высказыванием премьера, обращенным к российским кинематографистам: «Конкурируйте, пожалуйста, конкурируйте!» А как можно конкурировать, когда американские компании практически бесплатно дают все материалы для рекламы и российские массмедиа построены сейчас по абсолютно американскому принципу. И на телевидении анонсируют в основном американские картины. По форме, по стилю и содержанию подачи — это калька их рекламы, и русский зритель сегодня уже говорит только о том, сколько фильм стоил и сколько заработал. Если много — надо идти: это хорошее кино. Философия финансового успеха тотально заменила философию художественного качества.

Сформировано целое поколение людей, которые говорят: «Ненавижу русское кино, оно бедное, некрасивое». Естественно, этому зрителю скучно смотреть картины, которые не устроены по принципу «богато, зрелищно, круто». Некогда существовал такой институт — Бюро пропаганды советского киноискусства. У него были деньги, и оно действительно занималось продвижением нашего кино, надо сказать, довольно успешно. Сейчас у нас вообще нет государственной организации, которая занималась бы чем-то подобным, созданием хоть какой-то зрительской среды, воспитанием потенциальной аудитории. Что делать?

Нужно сконцентрироваться на том, чтобы как-то внушить власти: дать деньги Фонду на развитие кино — это, во-первых, капля в море, во-вторых, не выход, так как мы видим, что деньги не распределяются правильно. Семь так называемых мейджоров получают средства, все остальные стоят за бортом с протянутой рукой. Смешно, но самое главное — ну сняли кино, а дальше-то что? Нет денег на рекламу, нет экранов. Сегодняшняя прокатная цензура оказалась куда жестче, чем советская. В прокате работают люди, которых часто вообще не интересует кино — только деньги. Они научились зарабатывать, но не научились защищать свой рынок.

Вы знаете, что американский рынок наглухо закрыт для иностранных картин. Никакой свободы информации, запретили прокатывать в Америке дублированные фильмы. С субтитрами — пожалуйста, но кто будет их смотреть? Они читать не любят. Дублированные фильмы в США не выпускают. Константину Эрнсту признался президент компании «XX век — Фокс»: «Мы это сделали, чтобы вас не было на нашем рынке». Только китайские фильмы в Америке прокатываются в дублированном виде, на английском языке, потому что китайцы поставили условие: один американский фильм на их рынке — в обмен на один китайский в США.

Поскольку нет рынка, нет и легальной основы для того, чтобы режиссер, продюсер и все иже с ними имели хоть какую-то экономическую заинтересованность. Никто достоверно не знает, как картина была показана. Дикий рынок не дает возможностей, а государство не понимает, что могло и должно защищать авторов. Нет профессии «кинематографист», есть режиссер, продюсер, оператор, актер. Нужно отстаивать экономические права всех, кто создает фильм, как это делает любой профсоюз. Главный конфликт сегодня — между теми, кто производит, а здесь сидят именно они, и теми, кто эксплуатирует. И если государство не вмешается, мы проиграем. Необходимо донести до власти, что государство должно принимать участие в функционировании российского рынка, в воспитании зрителя. Следить за «правилами игры».

Третье, чему нужно учиться у Голливуда, — это легальная система обслуживания индустрии. В России нет юристов шоу-бизнеса, есть две-три компании, где каким-то образом консультируют авторов. Киносоюзу необходимо иметь несколько настоящих зубров, которые бы по-настоящему умели отстаивать права производителей. Ведь не случайно возникла ожесточенная борьба против электронного билета, работало колоссальное лобби, подключились все мощности кинопроката, который абсолютно безразличен к интересам российского кино.

Мне кажется, что Киносоюз не может быть сообществом кинорежиссеров или творческих работников: его структура — ассоциация киногильдий. Без активно действующих, понимающих свои функции киногильдий все наши идеи останутся разговорами, а союз превратится в богадельню. Профессиональные киногильдии требуют самого главного — способности человека подчиняться законам того или иного объединения. Штрейхбрейкеров, я думаю, найдется очень много, поэтому важна солидарность внутри каждой гильдии. Между прочим, лучше всех понимание этого демонстрируют операторы. Из руководителей этих профессиональных организаций должно состоять и руководство Киносоюза. Комиссия по «Оскарам» тоже должна включать представителей всех профессий, — та, что принимает решения сейчас, абсолютно несерьезна.

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА, *режиссер*

Я буду говорить о документальном кинематографе. Тем более что учу молодых и меня волнует, что с ними происходит. Знаменитое документальное авторское кино в России больше не существует. Его нет как категории — нас перестали узнавать на международных кинофестивалях, нас не знают в мире, русские не появляются на мировой документальной арене. Нас понимали через этот тип кино, через его лучшие образцы. В прошлом году я провела эксперимент: поездила со студентами на разные питчинги. Закончили мы наш «тур» в Амстердаме, это самый крупный документальный питчинг в мире, где собираются comission editors всех крупных мировых телеканалов. Там было два проекта из России: моей студентки и Сергея Мирошниченко, проект, который длится уже много лет. Всего два человека, при том, что от таких стран, как США, где неплохо с деньгами и очень хорошо с фондами и грантами, было более двадцати проектов. От Франции, где, как известно, очень правильная система финансирования, было тоже их очень много. Вот Буркина Фассо и мы были представлены двумя проектами. Это вовсе не значит, что наши картины не хотят брать.

Вся система субсидирования российского документального кинематографа порочна. Вот здесь министр культуры назвал цифры: 360 документальных фильмов получат 380 миллионов рублей. Чего обижаться, казалось бы? В этом году я впервые была в экспертной комиссии по документальному кино. До этого читала игровые сценарии. И пришла в ужас. Не представляла, какой поток каких-то никому не известных людей «с улицы», которые подают заявки на документальное кино. Позвонила Виталию Манскому, потому что он тоже следит и хорошо знает документальное кино. Спросила его: кто эти режиссеры? Он сказал, что не знает практически ни одной фамилии. И я не знаю. Почти 360 авторов — это кто? А заявок было подано много больше. Всего я знала где-то 60 имен. Но в основном это были студии, созданные для одного фильма, режиссеры, которые не имеют режиссерского образования, никогда не были в профессии. И вот они легко получают субсидирование.

На те 30 тысяч долларов, которые идут на один фильм, сегодня снять кино нельзя. Это неплохо для дебютантов — как стартовая цена. Но для автора, который уже как-то о себе заявил, это смешные деньги. Мы не можем сегодня претендовать ни на какое участие в международном консорциуме, если будем снимать свои работы на эти деньги.

Я все время работаю с молодыми, сижу в социальных сетях, написала свое мнение о госзаказе и получила огромное количество мнений от молодых режиссеров-документалистов. Читала также синопсисы и экспликации, которые претендовали на субсидирование проектов на военно-патриотиче-

скую тему. Общим числом — 91 заявка. Поверьте, это уже не смешно, а страшно. Единственный проект о живых людях — рассказ тех, кто прошел Афганистан. Все остальное — удобные безопасные сюжеты. От многих заявок остается ощущение, что их писали в известных пыточных. Так пылко и яростно авторы настаивают на своей любви к Родине. Какое понимание наступивших времен! Минные поля этим авторам точно не грозят.

Не могу удержаться от демонстрации одного из образчиков стиля, который возник благодаря тому, что такое кино хорошо принимается сегодняшним конкурсом Министерства культуры. Был заявлен фильм о летчиках. Цитата из заявки: «О роли небесного, нерукотворного мира в формировании христианской этики, эстетических чувств, душевного благочестия русского летчика». Автор хорошо понимает, что нужно, в чем состоит запрос государства. Ему двадцать четыре года, а у него уже такой хороший нюх.

Председатель Киносоюза Андрей Прошкин
Фото РИА Новости

Госзаказ сформировал генерацию совершенно циничных режиссеров и сценаристов, которые готовы на все, на любую тему, для того чтобы получить даже крошечные деньги. В их заявках нет никакой конкретики, часто нет героев. Мафиозная, коррумпированная система квазиконкурса должна быть както порушена. Переосмыслена. Недавно я говорила с одним чиновником, спросила его, так ли необходим пресловутый тематический перечень, и он, оглянувшись по сторонам, сказал: тематический перечень они отменить не могут, потому что он спускается Оттуда. Выяснилось, что не на небе, а ниже, существует некий человек, который все время сидит на календаре и спускает телеграммы — мне их показали. В них написано: сделать фильм к такому-то-летию Смоленской битвы, к такому-то юбилею армянской библиотеки...

ПАВЕЛ ФИНН, *драматург*

В выступлении горячо мной любимого Андрея Кончаловского прозвучала мысль о том, что мы здесь собрались для того, чтобы нас услышала власть. Вообще — это тема отдельная. Вечная ловушка русской интеллигенции — неизбежность конформизма. Бывает конформизм трагический, а бывает — во спасение, как и ложь. Я не буду особенно увлекаться, но тут много опасностей как в диалоге, так и в попытке влиять на власть — это никогда не удавалось. Я-то считал, что мы собрались здесь, чтобы быть услышанными кинематографистами. Поэтому и структура Киносоюза, и его программа должны быть первоочередными темами нашего собрания.

Я бы хотел остановить ваше внимание на трех моментах. Во-первых, когда прочитал повестку дня сегодняшнего заседания и увидел строчку «выборы правления»,

то испытал библейскую тоску. Вспомнил свою жизнь, проведенную на съездах в различных ипостасях — от рядового до аж первого заместителя Никиты Сергеевича Михалкова, и понял: мы идем по ужасному пути. Какое правление, когда нас всего 168 человек?! Давайте соберем правление из пятидесяти человек, чтобы никого не обидеть. И они будут править оставшимися 118 членами. Я считаю, что нам необходим Совет, в котором бы разумно были представлены все поколения и все профессии, и это должны быть люди, которым мы доверяем.

Теперь о программе Киносоюза. В бытность свою председателем Московского союза я выдвинул с товарищами идею создания профсоюза. Неожиданно Марк Рудинштейн со свойственным ему энтузиазмом подхватил эту идею и, более того, материально ее поддерживал. Мы наняли адвоката, менеджера и в течение полугода пытались, изучив проблему, предложить концепцию. В результате пришли к выводу, что в условиях существования нашей экономики и нашей социальной политики создание нового профсоюза невозможно. И тем не менее я считаю, что Киносоюз должен стать неким промежуточным организмом между творческой организацией и профсоюзом киноработников, который нам необходим. В 90-х Эльдар Рязанов ходил судиться по поводу наших прав. Мы проиграли все суды. Нас грабят на каждом шагу. И представителей моей профессии, и смежных. Постоянно. Мы не можем за свой труд получить даже не адекватные деньги, на уровне Америки, где мой знакомый, автор сценария «Касабланки», всю свою жизнь жил на гонорар, полученный за одну эту картину. У нас очень слабая юридическая традиция в отношении прав, нет настоящих юристов, которые толково занимаются авторскими правами. Надо попробовать связаться с иностранными специалистами, чтобы это стало отдельным направлением работы.

И второе — образование. Я с неким ужасом услышал здесь чью-то идею, что нужно пригласить калифорнийских сценаристов для обучения наших студентов. Если мы хотим добиться полного краха нашей профессии, то давайте так сделаем. Дело в том, что клонирование американского кино стало основой сценарной профессии, которая даже в сталинские времена не переживала такого профессионального падения. Я понимаю, что обслуживать молох телевидения необходимо. Он дает массу рабочих мест, работу и деньги. Но вместе с тем, это катастрофа.

ЮРИЙ НОРШТЕЙН, *режиссер*

В 2001 году появился указ Путина, тогда еще президента, после которого на «Союзмультфильме» произошло разделение на киностудию и фильмофонд, которому было передано все, что за десятилетия было произведено нашей мультипликацией. Фильмофонд обрел самостоятельный статус и стал распоряжаться этой уникальной коллекцией. Дело дошло до того, что студия оказалась у него в заложниках. Фильмофонд рос, распространялся, выплачивал какие-то деньги, скорее, не для какого-то поддержания авторов, а для тления жизни. Он настолько почувствовал себя хозяином, что в конце концов посягнул и на авторские права: на изображение и, самое главное, на персонажи. Фильмофонд долго к этому готовился, привлек опытных юристов — тут надо сказать, что в этом ему помог Эдуард Успенский: наш замечательный писатель повел себя, мягко говоря, странно, точнее — не очень порядочно. Он начал «оттягивать» у создателей фильмов права на персонажи, так что художник Шварцман теперь не является автором своего Чебурашки.

Разогнавшись на этой истории, фильмофонд пошел дальше, отобрав у всех художников права на их работу. Кроме того — вот кульбит (!) — он отобрал права и у Успенского, который сам попал в свою же западню. Одним словом, мы с Андреем Хржановским решили все-таки поломать эту систему и написали открытое письмо, которое до сих пор ходит в Интернете. Произошла невероятная вещь! Оно напрямую попало к Путину: нашелся Гермес, который постарался. Мы это письмо писали на два адреса — президенту и премьер-министру. И мы были потрясены молниеносностью, с которой произошла встреча.

Там мы узнали, что старый указ Путина прямо противоположен тому, чем занимался все это время фильмофонд нашей студии. В нем было четко сказано, что любое изображение, произведенное на «Союзмультфильме», остается в собственности студии. Это — главное. «Получается, нас всех кинули? Мы десять лет были в полном неведении», — сказал я премьеру. После этой встречи было решено, что фильмофонд упразднят, а коллекцию отдают в «Госфильмофонд». Управление этим богатством теперь будет осуществляться там. Но и теперь можно наломать дров, потому что могут прекратиться даже те небольшие выплаты, которые происходили в конце каждого года за прокат наших произведений.

Как киностудия «Союзмультфильм» разрушился! Вместо сорока фильмов, которые когда-то делались ежегодно, в последнее время стали делать по два-три. Когда мы праздновали семидесятипятилетие студии, я спросил: «Кто здесь присутствует из тех, кому меньше пятидесяти?» Поднялись две руки. Но и это были дети наших коллег. Поэтому на совещании у Путина я сказал: «Вы представляете себе, двигается человечество, оглядывается назад, а за ним никого».

ВИКТОР МАТИЗЕН, *кинокритик*

Я здесь выступаю в двух качествах — как кинокритик и как президент Гильдии. Как критик я предпочитаю говорить только то, чего другие сказать не могут. И только от себя. К счастью, я вижу, что здесь высказываются люди, с которыми я согласен дословно. Единственное, что я могу добавить: в нашей стране существует еще маленькая страна, десять миллионов человек с высшим образованием, интеллигенция, которая оторвана от современного российского киноискусства. А оно, в свою очередь, оторвано от этой аудитории. Наша с вами задача — привлечь ее к современному киноискусству с помощью кинопроката, путем дистрибьюции, через Интернет, любыми способами. В кинотеатры мы никогда ее не вернем, все эти площадки для искусства потеряны. Смиритесь с этой мыслью. Там будут главенствовать молодежные толпы, это нормально. Они будут тусоваться, жевать попкорн, пить пиво и орать. Но когда вы им же показываете современное кино в университете, они превращаются в цивилизованную аудиторию. Именно поэтому нужна разветвленная сеть альтернативного кинопроката.

В качестве же президента Гильдии киноведов и кинокритиков хочу заявить, что ее актив поддерживает идею создания Киносоюза. Одна из важнейших задач Киносоюза — внедрить критику во все экспертизы. Потому что только киноведы стоят вне системы и интересов производства. При этом обладают необходимыми навыками и познаниями. Смотрят все и знают, что представляет собой и авторское, и фестивальное, и коммерческое кино.

Здесь все время звучит тема отношения к власти. Мы — кинематографисты, а они — власть. Это старая постановка вопроса. Государство — это мы, все вместе. Власть демократическая отличается от тоталитарной тем, что прислушивается к интересам общества. Так что власть — это тоже мы. И должны с этих позиций вести все разговоры. Иначе будет заведомо проигранная ситуация, мы будем или подлизываться, или находиться в конфронтации. Должен быть диалог. Климовский Союз кинематографистов начинал именно с этого. Считаю, что это вторая попытка наладить жизнь на разумных основаниях, показать, что и в России разумное может стать действительным.

Правление Гильдии рассматривает вопрос соглашения с Киносоюзом о том, что он возьмет на себя организацию премии «Белый Слон». И я очень рад, что руководство нового Союза понимает значение кинокритической премии в жизни киносообщества.

РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ, *драматург*

Смотрю на вас и, используя формулу своего старшего брата, хочу сказать: такое большое скопление людей и практически ни одной противной физиономии. В наше время это огромное достижение. И это главное, что у нас есть.

Денег нет, но мы, без всякого сомнения, люди, представляющие определенную силу. Нравственную силу в этой стране, как замечательно сказал нам Эльдар Рязанов в своем послании.

Наверное, каждый из нас когда-то хотя бы раз разжигал костер. И мы знаем, что для того, чтобы его разжечь, нужно несколько тонких сухих прутиков. И только потом, когда появляется более или менее существенный огонек, в него можно бросать все то, что здесь предлагается сделать. Сейчас мы собрались у колыбели новорожденного ребенка и рассказываем ему, как он должен защитить докторскую диссертацию. А его надо сначала накормить.

Страна наша — все та же, и министерство все то же. По существу ничего не изменилось. Мне кажется, что сперва надо для себя сформулировать, для чего наш Киносоюз. Это не профсоюз, не дискуссионный клуб. Это единственная организация в стране, которая призвана защищать интересы киноискусства. Появились фильмы «Шапито-шоу», «Елена» — и все заговорили о возрождении кино. Сейчас нам жизненно необходимо сделать десяток хороших фильмов. Потому что если их не будет, причем сделанных молодыми, ничего не получится. Поэтому, используя наш авторитет, надо создать у нас экспертную комиссию, такую, с которой бы считались. Потратить время, собрать некоторое количество серьезных проектов. Думаю, за полгода мы сможем это сделать. И дальше, не люблю это слово, пробивать их. Немножко отщипнуть у государства, немножко у богатых людей. Но если мы поможем создать эту программу молодым людям, во-первых, они поймут, что это действенная организация, во-вторых, мы сделаем что-то важное. Если не будет хороших фильмов, ничего не будет.

АНТОН МАЗУРОВ, *кинокритик, дистрибьютор*

Я не член Киносоюза и не думаю, что им стану, потому что один раз в своей жизни побывал на съезде старого Союза кинематографистов. Там, видимо, произошла некая мутация, и я уже не готов к другим объединениям. У вас что — не хватает площадки для свободного волеизъявления и разговоров друг с другом? Вы хотите быть коллективным князем Курбским, который пишет какие-то письма на разные темы? Про анимацию, про документальное кино, про все что угодно. Курбский сидел в Литве, ему нечего было делать, он был в опале, ничего не оставалось, как писать письма. У вас тоже такая ситуация?

Ну я понимаю — Авдеев, статусный человек, но и Толстиков сбежал в какой-то момент. Ну чувствует — не съезд это. Ему не интересно, его здесь не магнитит. А он должен быть сюда магнитом прижат, даже вопреки собственной воле. Авдеев, Толстиков не могут быть вашими друзьями. Нельзя провести совещание по поддержке кинематографии с министром и не сцепиться с ним, не потребовать чьей-то отставки. Я не за конфликт, а за результативность. За эффективность. Начальники должны быть всего лишь инструментом, средством. На сегодняшний день вы не выработали даже методики пользования этим инструментом. Поэтому я согласен с Германом, что с этой вялостью надо заканчивать.

Обсуждать всякие темы можно и в семье. Там могут быть разные мнения. Здесь требуется жесткая общность. Если каждый будет выходить и рассказывать о своих проблемах — в области документального кино, в анимации, в прокате, образовании... Что это даст?

Мне, например, есть что рассказать про прокат, но это бессмысленно. Нужно не свои горести сюда принести, чтобы сложить из них мозаику, а сделать нечто общее. Обнаружить некую инъекцию, которую в один шприц набрать и кому-то вколоть. И там уже начнутся желанные процессы. Для этой инъекции нужна четкая методология. Это общее следует сконцентрировать именно в методе, а использовать чиновников надо цинично — именно как средство достижения своих целей.

Это можно сделать на основе того, что наработали люди в Воскресенском. Какие-то из финальных докладов лично меня разочаровали. Но тем не менее люди там нашли общий язык, обсуждали, игровая методика причесала их мысли и свела в некую схему действий. Надо понять, что Киносоюз хочет осуществить из того, что уже реально наработано экспертами. Они не все

были членами Киносоюза — вот это самое важное. Надо аккумулировать энергию в виде конкретных предложений. И добиваться их реализации. Надо требовать также, чтобы из индустрии были убраны некоторые конкретные персонажи. А вы все довольны. Толстиков теперь ваш друг. А надо решить, кто друг, а кто враг. Надо размежеваться на своих и чужих.

Существенная вещь — коммуникация. В Киносоюзе должен быть рупор, не официальный информационный сайт, а голос кинематографической боли. Должен сидеть вменяемый кинематографист, который способен модерировать ваше свободное волеизъявление.

И по поводу председателя Киносоюза. Я не согласен с Юлием Гусманом — председателем не может быть менеджер. Киносоюз должен быть товариществом: надо выработать общее за счет солидарности. Когда мы приходим сюда, надо говорить: не Мазуров, не Петров, а член Киносоюза, а потом я — Тодоровский. Иначе все разбегутся, и на этом все закончится. Председателем союза должен быть буйный. Не вялый, не декоративный, не менеджер, который манипулирует другими, а дерзкий человек, который может, хочет и реально отрывает от своего кинематографического естества часть энергии на общее дело.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ, *кинокритик*

Ситуация, в которой находится Киносоюз сегодня, — благоприятная, и напоминает ситуацию Союза кинематографистов времен Элема Климова и Андрея Смирнова после V съезда. Потому что любое творчество, по сути, идет не в смычке с властью, а скорее, вопреки. Однако когда власть сама предлагает сотрудничать, использовать экспертизу Киносоюза ради улучшения производства, этим пренебрегать нельзя. Необходимо работать вместе со структурами, которые что-то решают: с Фондом, Министерством культуры, Совэкспортфильмом. Собственно, это сотрудничество уже происходит.

За эти девять месяцев родился некий ребенок. Мы видим, что уже существуют контакт и взаимодействие, а новый союз становится авторитетным. Вообще, вопрос имиджа как самого Киносоюза, так и его членов — очень важная вещь. Особенно сейчас, когда ситуация с кинотеатрами такова, что они могут заявить, что принципиально не показывают российские фильмы, — это абсурд, чего нельзя себе представить не только во Франции, а вообще ни в одной нормальной стране.

Конечно, не все прокатчики воры или идиоты, там много вменяемых и творческих людей. Прежде всего в Москве, но и в других местах тоже. Этих людей нужно привлекать как союзников и через них создавать имидж тех кинематографистов, которые образуют костяк сегодняшнего кино и Киносоюза. А это режиссеры нашей новой волны, сформировавшейся в последние десять лет. Киносоюз нужен, потому что новая волна может захлебнуться в очередной и неумелой перестройке, которая происходит сегодня в нашей киноиндустрии. Этого нельзя допустить. Необходимо, чтобы Киносоюз налаживал и укреплял диалог с властью, причем не прислуживая, а, наоборот, влияя на нее, работая над имиджем собственной организации и тех людей, которые могут стать ее лицом. Например, знаю случай, когда один кинотеатр в Санкт-Петербурге пошел вопреки своим правилам и взял фильм Попогребского, хотя обычно показывал только коммерческое кино.

В структуре Киносоюза и его идеологии должна быть обязательно заложена работа с совсем молодыми кинематографистами. Потому что те, кто здесь, — люди уже сформировавшиеся, а многие могут считаться мэтрами, заступившими на место предыдущего поколения. А вот совсем молодым сегодня очень сложно и некомфортно в нашей раздираемой на части киноиндустрии. Им надо помочь сделать первые шаги. Тогда Киносоюз станет привлекателен для молодых людей не в чисто прагматическом смысле, а в плане моральной профессиональной поддержки.

Материал подготовил Д.Дондурей

Р Е П Е Р Т У А Р

«Буря»,
режиссер
Джули Теймор

НИНА ЦЫРКУН

И женщина, как буря, улеглась

«Буря» считается последней пьесой автора или авторов, писавших под именем Вильям Шекспир, сыгранной при королевском дворе 1 ноября 1611 года. В финале ее главный герой Просперо, жертва предательства со стороны собственного брата Антонио и Неаполитанского короля, изгнанный из страны и обреченный на гибель герцог Миланский, отрекается от волшебства, отпускает на волю помогавшего ему светлого духа Ариэля и уходит на покой. Таким образом Шекспир символически прощался с театром, с литературой («А книги я утоплю на дне морской пучины, куда еще не опускался лот»), то есть с инструментами магии, волшебно влияющими на умы и сердца; три года спустя пайщик театра «Глобус» навсегда покинул Лондон и намеревался в дальнейшем пребывать обыкновенным жителем Стратфорда-на-Эйвоне, где его и настигла смерть в 1616 году. Правда, есть мнение, что после «Бури» Шекспиром в соавторстве с Джоном Флетчером были написаны пьесы «Генрих VIII» (1613) и «Два благородных родича» (1613—1614), но о них почти никто и никогда не вспоминает. В любом случае, «Буря» остается последним великим шекспировским произведением, фаворитом сценических постановок и экранных версий. Не уходя в седую древность, можно сказать, что фильм Джули Теймор вписывается в ряд замечательных последних экранизаций —

«Буря»
The Tempest
По пьесе Вильяма Шекспира
Автор сценария, режиссер **Джули Теймор**
Оператор **Стюарт Драйбур**
Художник **Марк Фридберг**
Композитор **Эллиот Голдентал**
В ролях: **Хелен Миррен, Бен Уишоу, Рив Карни, Джимон Хоунсу, Фелисити Джонс, Том Конти, Дэвид Стретхерн, Алан Камминг, Крис Купер, Альфред Молина, Рассел Бранд и другие**
Miramax Films, TalkStory Productions, Artemis Films, Mumbai Mantra Media, Prologue Films
США
2010

экстравагантной готической «Бури» Дерека Джармена (1979) и фантасмагоричных «Книг Просперо» Питера Гринуэя (1991).

Соревноваться с этими достойными джентльменами Теймор было трудно; чтобы оправдать постановку, следовало придумать свою ударную инновацию. Она нашла чисто женский ход: сменила пол протагониста — вместо мага Просперо появилась волшебница Проспера. В свою очередь, честь соревнования логично перешла большей частью к актрисе — у Гринуэя Просперо играл один из лучших шекспировских актеров Джон Гилгуд. Встать вровень с ним, наверное, могла только Хелен Миррен, переигравшая массу шекспировских героинь на сцене, а на экране — Имоджин в «Цимбелине», Титанию и Гермию в двух вариантах «Сна в летнюю ночь», Розалинду в комедии «Как вам это понравится» и еще в радикальном «Гамлете» Селестино Коронады сразу Офелию и Гертруду. Не говоря уж о том, что ее первой ролью был Калибан в постановке любительского театра женской школы, где она училась.

Как ни банально об этом говорить, Шекспир остается классиком, потому что оказывается актуальным из эпохи в эпоху; каждое время, как и каждый толкователь, находят в нем свою доминанту. В XX веке, например, акцентировали тему завоевания (колониализма), и на первый план выходили отношения Просперо с Калибаном, на чей остров он был заброшен и которого подчинил (соответственно, с симпатиями к Калибану), и с духом Ариэлем, который попал из одной зависимости в другую, из грубой тирании в изощренную деспотию. К концу прошлого века эта тема стала увядать. Гринуэй лишь как бы «отмечает» ее в «Книге утопий» иллюстрациями из истории Африки. Для Джармена на исходе времени контестации главной темой было прощение. Но если для Шекспира прощение рифмовалось с прощанием, то для тридцатисемилетнего на ту пору Джармена главной темой была любовь, а книжная мудрость особой ценности не имела. Выбор на роль Просперо почти ровесника — мятежного поэта, драматурга, художника-граффитиста Хиткота Уильямса — объяснялся прежде всего тем, что тот был, кроме всего прочего, магом-фокусником, то есть коллегой героя пьесы. А отказ поместить действие либо в елизаветинские времена, либо в современность был для Джармена подтверждением вневременности, стало быть, вечности Шекспира. Лучшее «помещение» для которого — внутренний мир человека, берущегося за постановку. Клаустрофический мир джарменовской «Бури» — это отражение собственного одиночества, неприкаянности одного из самых отважных кинематографистов в ту еще не провозгласившую своим знаменем политкорректность эпоху. Джармен не только не побоялся открыто признать свою сексуальную ориентацию, но и ввел гомоэротические мотивы в фильм по национальной классике, стало быть, предназначавшийся для широкой публики.

Для амбициозного эрудита Гринуэя важной стала тема власти, воплощенная в книгах, которые Просперо удалось спасти и сохранить после изгнания из Милана. (Одержимость Гринуэя нумерологией отразилась в точном количестве книг — 24, две дюжины.) В начальных эпизодах («Книга воды», «Книга зеркал») Гринуэй помещает Просперо в зал, напоминающий роскошные римские термы, и сцена бури, в которой терпит крушение корабль Антонио, «моделируется» в бассейне, а сам герцог с присными его предъявляются зрителю отраженными в старинных зеркалах — не кино, а прямо-таки идеальное пособие по постмодернизму. В театрализованной мистерии Гринуэя шаловливый Ариель, писающий в мраморный бассейн, напоминает Купидона, а Просперо — волшебника Мерлина или персонажа с фрески Рафаэля «Афинская школа». Подобно тому как Рафаэль изобразил на ней Леонардо в облике Платона и Аристотеля или Микеланджело в образе Гераклита, Гринуэй без тени смущения прячется за могущественным Просперо, присваивая себе магическую силу творца, как, возможно, это делал и Шекспир, еще более хитроумным образом отсылая нас от Просперо к изгнаннику Овидию и тем говоря о собственном одиночестве. Джону Гилгуду было тогда восемь-

десят семь лет, но режиссер не побоялся показывать его обнаженным, и дряблое тело старца не вызывает отвращения, потому что внимание переключается на звучащий текст, причем говорит (вещает) Просперо не только за себя, но и за других персонажей — как пресловутый *автор*, который совсем не умер, что бы ни говорили постмодернисты. Кстати, не знаю, что режиссер и актер думали тогда насчет темы прощания, но после «Книг Просперо» сэр Гилгуд сыграл еще семнадцать ролей на одном только экране, не говоря о театре, причем последнюю — в девяносто шесть лет, незадолго до смерти.

«Буря»

Касательно Джули Теймор, которая находится на пике творческой формы и прощаться с драматургией и режиссурой, естественно, не собирается, говорить о прощании тем более смысла нет.

Тема могущества приобретает на сей раз характер некоей необязательности. Проспера слишком легко обращается с волшебным жезлом, похожим на культовый атрибут из «Звездных войн», поскольку благодаря компьютеру ей нетрудно вызвать бурю и разметать корабли. В варианте Теймор/Миррен на первый план выходят отношения мужского/женского, матери и дочери, теснимых патриархатной властью. Добрый дух Ариэль (Бен Уишоу) с помощью компьютерного эффекта лишается гениталий, стало быть — гендерной принадлежности, и это андрогинное существо не несет в себе опасности. Другое дело — чудовище Калибан, в котором для Просперы сосредоточилось все отвратительное, что связано с мужским, поскольку мужчина, родной брат, изгнал ее вместе с маленькой дочерью из Милана, а сам Калибан пытался изнасиловать Миранду.

Цвет кожи Калибана (его играет чернокожий Джимон Хоунсу) жирно намекает на тему колониализма. Если у Джармена переход Калибана из-под власти его ужасной матери — ведьмы Сикораксы — под власть Просперо становился заметным облегчением участи, по крайней мере, признанием его состоятельности (вспомним, что конец 1970-х — эпоха, когда бывшие империи изо всех сил старались загладить свою вину перед бывшими колониями), то теперь его неволя вдвойне унизительна: опять он, здоровый сильный мужик, вынужден подчиняться женщине.

В эпоху постфеминизма, когда женщины действительно стали весьма заметной силой и (как говорится, «в цивилизованных странах») им уже не при-

ходится ее отстаивать, тандем Теймор/Миррен — а ни та, ни другая никогда в симпатиях к женским видам борьбы не были замечены, — акцентирует противоестественность этой постыдной зависимости, которая объясняет ту легкость, с какой Калибан попадает под влияние забулдыг Стефано (Альфред Молина) и Тринкуло (Рассел Бранд) и с их помощью надеется убить Просперу. В то же время в результате смены пола возник намек на хотя бы частичное оправдание поступка Антонио: изгнав сестру, он, вероятно, избавил ее от мучительной смерти на костре, поскольку в шекспировские времена, на закате средневековья и с началом Возрождения, особенно на рубеже XV—XVI веков охота на ведьм приобрела характер массового психоза, освященного папской буллой, согласно которой неверие в существование ведьм и в их дьявольскую способность творить малефиции считалось ересью и подозревавшихся в магии женщин сотнями казнили «без пролития крови». А о способностях Просперы воздействовать на людей и природу говорить не приходится; так что уж лучше ей было оказаться на необитаемом острове, чем сгореть в огне. Возможно, потому и простить брата для нее не такая уж проблема, тем более в ситуации любовной истории дочери. Без прощения никак было не обойтись, особенно после того, как мать убедилась в том, что вручает судьбу Миранды (Фелисити Джонс) в надежные руки.

Как женщина Проспера иначе относится к влюбленности дочери в сына короля Неаполя принца Фердинанда (Рив Карни). Если у Гринуэя мудрый старец смотрел на юную пару с понимающей полуулыбкой, то теперь мать поначалу встречает это обстоятельство в штыки. Но, проверив вероятного зятя на вшивость, а также трезво (о, женский прагматизм!) понимая, что муж дочери как-никак нужен и других вариантов в их островной жизни не предвидится, Проспера дает согласие на брак.

В новой «Буре» Проспера не так страшно страдает от одиночества, как герой фильма Джармена, который явно нес на себе след гомосексуального изгойства постановщика; она не так уязвлена своим лишенством, как мудрец у Гринуэя, вынужденный испытывать свои силы в потешном бассейне, — воспитание дочери внесло смысл в существование матери и до отказа заполнило ее жизнь, чего не случается с мужчинами, которым необходим иной масштаб. Свою горечь Проспера, как зловредная хозяйка, с лихвой избыла на безответных слугах — Калибане и Ариэле, и в силу всего этого прощение дается Проспере довольно легко.

Джули Теймор, в фильмографии которой значится шекспировская экранизация «Тит», а в списке театральных постановок — мюзиклы «Король Лев» и «Человек-паук», сумела сплавить шекспировскую глубину с коммерческим блеском визуальных эффектов. Неизмененный (только немного сокращенный) шекспировский текст звучит с экрана естественно и современно даже без тех ухищрений, к которым прибегали, скажем, Ричард Лонкрейн («Ричард III») или Баз Лурманн («Ромео + Джульетта»), а изображенная компьютером буря нагнетает коллизию до накала исступления, по настроению отвечающего самому названию, но также легко этот накал снимая, растворяя в изысканных туманах.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Кровь и вода

Фильм «Черная кровь» китайского режиссера Чжан Мяояня, ни разу не демонстрировавшийся на родине, в Китае, где и происходит его действие, был приглашен в конкурс «Новые территории» II Санкт-Петербургского международного кинофорума чуть ли не одним из первых. «Новые территории» призваны поддерживать кино визуального, тематического, стилистического, технологического эксперимента, то есть разными способами работать на расширение границ киноязыка. Именно этим редким качеством «Черная кровь» в свое время привлекла и отборщиков 40-го Роттердамского кинофестиваля, которые изначально подумывали взять ее в конкурс, но потом все же отвели место в программе Bright Future. Мне как отборщику Кинофорума осталось только порадоваться этому обстоятельству — ведь теперь я могла рассчитывать, что китайская картина обязательно окажется в питерском конкурсе. И вот результат: «Черная кровь» получила Гран-при конкурса «Новые территории».

Чжан Мяонь из тех режиссеров, за которыми яркое будущее. «Черная кровь» — его второй полнометражный фильм.

Строгая, черно-белая реалистическая картинка одновременно напоминает не только о фильмах неореализма или венгерского кино, но и о классической китайской живописи, которая, как правило, черно-белая. «Я чувствую, что единственный способ существования кино — это в черно-белом варианте», — сказал мне режиссер в интервью. К тому же в черно-белом кровь действительно смотрится черной, как того требует название фильма.

Кровь — главная ценность в том мире, который рисует Чжан Мяо-

«Черная кровь»
Black Blood
Автор сценария, режиссер, оператор **Чжан Мяоянь**
Композиторы **Аннетте Бауэр, Энди Ф. Батлер**
В ролях: **Лю Мэнцзюань, Мао Даньхуэй, Инин**
Arizona Films, Rice PRroduction
Китай—Франция
2011

янь. Вторая ценность — вода. В далеком нищем, забытом всеми местечке северного Китая, где живет главный герой с женой и дочерью, сдавать кровь — единственная возможность выжить. Чтобы сдать кровь, нужно долго идти вдоль Великой китайской стены, чтобы выйти на дорогу, куда время от времени приезжает трактор, ожидающий доноров. Полуразрушенная Великая стена на севере Китая смотрится и как огромная бесконечная руина, и как инопланетное строение, на фоне которого маленькая фигурка человека-донора, ожидающего тот самый трактор, выглядит особенно беззащитной. Эти руины — будто бы не его земля. Они не родные, не теплые. Они не дают ничего, кроме воды, которая здесь выглядит ценностью уже потому, что, выпив ее, можно прибавить количество жидкости в теле. Эту жидкость — черную кровь, разведенную водой, можно сдать за гроши и тем самым еще растянуть свое существование. В черно-белом изображении, переданном длинными панорамами, этот почти фантастический пейзаж с Великой китайской стеной делает человека как будто бы странником с другой планеты. Его инородность подчеркивается звуком: сводки радионовостей, говорящие о борьбе с бедностью во всех частях великого Китая, слушаются будто позывные из другого мира — далекого, недосягаемого, забывшего о своих питомцах. Могучий Китай, активно осваивающий технологии, преодолевающий бедность и смотрящий в будущее, где-то там — на том далеком конце Великой стены, здесь же липнут друг к другу убогие деревушки жителей, не ведающих об успехах цивилизации.

«Черная кровь» — штучная авторская работа в классическом понимании; малобюджетный проект, сделанный с такой художественной тщательностью, что о бюджете не думаешь. В Китае фильм, разумеется, не финансировался и, как уже сказано, до сих пор не был показан. Он появился на свет как результат продюсерских усилий самого Чжан Мяояня, а также французского продюсера Гулем Де Сейле и Фонда Хуберта Балса, умеющего распознавать перспективные проекты еще на стадии сценарных заявок. Полный контроль Чжан Мяояня над проектом обеспечил высокий художественный результат: Чжан не только режиссер проекта, но и сценарист, оператор и монтажер.

«Черная кровь» — это история о жизненной силе, которая способна сопротивляться обескровливающей нищете и депрессивности безжизненного пейзажа. Эту витальность демонстрирует главный герой Сяолинь (Мао Даньхуэй), сдающий кровь литрами, чтобы оплачивать обучение дочери и поддерживать семью на плаву. Предприимчивый Сяолинь подмечает, что крови можно сдать куда больше после того, как накачаешь себя водой. Долгое питье воды из ковша он превращает в ежедневную практику, в нечто вроде работы, которая в конечном счете позволяет ему оставаться кормильцем семьи.

Питье воды из ковша повторяется в фильме множество раз, словно ритуальное действо. Процесс этот, не перебиваемый монтажными склейками, выглядит особенно страшно. Режиссер не желает манипулировать зрительским взглядом при помощи монтажа, он предпочитает долгий план-эпизод, благодаря которому, как отмечал когда-то Андре Базен, зритель начинает занимать более активную психологическую позицию. Актер давится водой и словно бы убивает себя на глазах у зрителя, что позволило критику Марии Кувшиновой определить подобные моменты в фильме как *снафф*.

С каждой такой сценой воды выпивается все больше, так что начинает казаться, что тело вот-вот разорвется от огромного количества жидкости. Эти физиологические моменты концептуально нужны фильму не меньше, чем, скажем, изнуряющее голодание Михаэля Фассбендера в «Голоде» Стива Маккуина. Это визуализация предела человеческих сил — героя и актера, который требует огромного зрительского сопереживания. В современной медиальной среде, переполненной жертвами и жестокостью, пробиться к подлинному сопереживанию стало крайне сложно. Чем больше видит зритель чужие страдания, тем яростней наращивает психологические барьеры,

охраняющие личный комфорт. Пытаясь пробить брешь в этих барьерах, режиссер «Черной крови» актуализирует эксперименты театра жестокости Антонена Арто.

В книге «Театр и его двойник» Арто говорил о том, что только вычленение идей, чья живая сила может быть приравнена к силе голода, является условием прорыва к подлинной культуре, которую можно назвать культурой в действии. Для подобного прорыва нужен особый, подготовленный актер, поскольку подобный акт (подобное священное действие) приводит к снятию обычных человеческих ограничений и возможностей, а также способствует бесконечному раздвиганию границ реальности. «Театр может возникнуть лишь с того момента, когда действительно начинается невозможное», — писал Арто. Театр — это своего рода мятеж, нарушающий покой рассудка, это достижение высшего содрогания страха, крови, насмешки над законами морали. Однако цель такого метафизического театра жестокости — это некий «напряженный свет, в луче которого кажется, что трудное и даже невозможное вдруг становятся нашей естественной силой».

Кстати, Арто выстраивал свою систему с оглядкой на восточную традицию культуры. Режиссер «Черной крови» рассказывал мне, что вначале намеревался пожалеть своего актера. Он предлагал ему просто делать вид, что пьет, однако тот категорически отказался создавать подобный кинематографический фейк. Непрофессиональный актер Мао Даньхуэй стал пить воду литр за литром, накачивая себя жидкостью подобно тому, как это проделывал его герой. И вокруг этих долгих сцен, созданных на пределе человеческих возможностей, в итоге сложилось все остальное действо, повествующее о том, как глава семейства решил сделать свой маленький частный бизнес из регулярной сдачи крови и поначалу вроде бы преуспел в этом предприятии, однако в погоне за деньгами заразил жену СПИДом и привел семью к трагедии.

В фильме не акцентируется, как игла прокалывает вену, как сочится кровь. Все это происходит на общих планах: вначале в кузове трактора, затем, когда предприимчивый Сяолинь открывает свой «пункт» по сбору крови у таких же, как он, голодранцев-соседей, чтобы затем самому отвезти ее в районный медпункт, цепочка людей выстраивается вдоль Великой китайской стены. «Черная кровь» — это не просто печальный взгляд на тех, кто пытается выжить за бортом большой китайской цивилизации, но и своего рода ирония над китайской предприимчивостью, которая способна сделать из воды кровь, а из крови деньги. Самый смешной момент фильма (а они здесь тоже имеются), когда разбогатевший на «кровавых» деньгах герой привозит в свой захолустный дом унитаз, которым не знает, как пользоваться, но который олицетворяет шик городской цивилизованной жизни. Однако в условиях общей убогости этот предмет не только символически завершает круговорот воды в природе, но и указывает на то, что жизнь героя оказалась сведенной к физиологии.

Но, несмотря на все это, «Черная кровь» — еще и гимн витальной силе человека, который в самых безвыходных ситуациях находит возможности для выживания, а ее автор удивительно сострадателен к нему.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Дикая собака Клык, или Анекдот о первой любви к ближнему

«Сибирь. Монамур»
Автор сценария, режиссер **Слава Росс**
Операторы **Юрий Райский, Алексей Тодоров**
Композитор **Айдар Гайнуллин**
Художники **Григорий Пушкин, Мария Ртищева**
В ролях: **Петр Зайченко, Михаил Процько, Сергей Новиков, Лидия Байрашевская, Николай Козак, Максим Емельянов, Соня Росс, Сергей Пускепалис**
«Тундра-фильм»
Россия
2011

Под термином «Сибирь» — как гласит справка Википедии, чемпиона по цитированию в современном интернет-пространстве, — понимается находящаяся в определенных географических рубежах территория Российской Федерации, хотя как историческое понятие она включает в себя и северо-восток Казахстана, и весь российский Дальний Восток. Надо отдать должное: различные сведения в «энциклопедии для всех» предстают весьма привлекательно: в виде удачно скомпилированного, сносно оформленного текста. Главное для авторов вики-текстов — соответствующее установленному образцу оформление произведения, соблюдение стилистического единообразия, дабы не перекрыли доступ к реципиенту, обвинив в плагиате, недостоверности, неформатности. По схожему пути пошли создатели фильма «Сибирь. Монамур», предъявляя скромный свод признаков отечественного «социально значимого кино». Они приплюсовывают к имени края реальное название таежной деревеньки, выбирают конкретный географический ландшафт, нескольких млекопитающих обитателей и весьма скромный набор сюжетных ходов, которые соединяются в единую дидактическую структуру, и формируют популярную и востребованную историю — обретение семьи.

Фильм Славы Росса открывается многообещающим портретом грандиозного старца: на изъеденном жучками и черноземом гордом челе застыла строгая растерянность перед стихией, грозной природой, которая вдруг преобразуется в дивную панораму. Так для снятия первичного напряжения в детской считалочке или колыбельной страшилка часто оборачивается «добрилкой».

И на экране предстает почти необитаемая, но вполне себе оцифрованная Сибирь и название, определяющее место дислокации, у нее соответствующее — полувиртуальное, как доменное имя, не *ru* и не — *com,* но *монамур*. Авторы настаивают: не пугайся, зритель, смотри: даже дикие собачки симпатичные, голодные иногда, но какие славные: хвостики — в колечки. Посему в картине нет этнографических изысканий или даже более или менее достоверных зарисовок из мира одичавших животных; нет места моментам вызревания чувств человеческих, тонкой прорисовки преодоления отчужденности; создается впечатление затертости и засаленности драматургического материала. Не потому, видимо, что чувства, мысли и эмоции не интересуют авторов, просто на данном этапе их сюжет только зачинается. События фильма туго заплетены в три мелодраматические фабульные линии, которые обязательно переплетутся в финале и представят зрителю некий персонажный каркас, подходящий для нанизывания отдельных элементарных сюжетов.

Проблемы безгеройности, утраты традиционных семейных ценностей, поиска сгинувшего в неизвестном направлении отца — в эпицентре сегодняшней тематики российского кино для широкого зрителя, семейного кино. За последнее десятилетие сюжет встречи с блудным родителем оброс штампами, которыми авторы «Сибири...» с радостью пользуются. Слава (Вячеслав) Росс, таким образом, следует традиции: заимствует идею семейных хроник, анекдотические клише и сводит свою историю к излюбленному сюжету русской сказки — сказки о сиротинке. Он рисует резкими мазками картину мира юродивых — несчастных, обреченных, запуганных, но добрых где-то внутри язычников, не умеющих любить, но уже готовящихся познать, что такое сострадание к ближнему.

При этом феминное начало изымается из этой картины, которая, по всей видимости, возрождает выносливый стереотип женской пассивности. Героиня как немощная требует определенных действий со стороны главного героя и только этим влияет на сюжет. Женщина «Сибири...» слаба, инертна, не выдерживает испытания, не проявляет сметливость и характер... Борьбу с ее непредсказуемой, потустороннего свойства природой — то бишь в версии «Тундра-фильм» — с грехом блуда, которого она бежит, завершает победа. Победа мужчины-воина, извлекшего падшую из бездны.

Название картины заявляет не только реальный объект и напоминает, что «в России центр на периферии», но и демонстрирует европейской публике новое, вроде бы русифицированное представление о таинственной спасающей сострадательной любви. В погоне за ключом к отечественным умонастроениям возникает сказка для отыгрывания комплекса неполноценности перед зарубежной критикой. Итак, режиссер-сценарист не работает с женскими образами, но пробует на основе известных штампов, зарекомендовавших себя приемов сформовать образ героя. Постсоветский Ной вывозит из глухого края жаждущих спасения изгоев.

Сюжет побасенки прост. Растет в тайге сирота Алеша (Михаил Процько). Никого у него нет, кроме дремучего деда-старовера (Петр Зайченко). Однажды нагрянули в Монамур разбойники: побили деда, украли Бога, которого Алеша не усердно чтил, но все же планировал нарядить в золотистые одежды. Тем временем развивается параллельная история: добрый молодец — ветеран чеченской (Николай Козак) — едет по бескрайним просторам «туда не знаю зачем» — выполнять поручение циничного повелителя своего — кабинетного военного подполковника (Сергей Пускепалис) — привести ему красну девицу — то бишь проститутку. А заодно освобождает землю русскую от чужеземцев-захватчиков, женщин русских — от сексуального рабства.

Долго ли, коротко ли, но папа не едет к сиротинке. Да еще последнего за дедом родственника — дядю Юру (Сергей Новиков) — собаки съели. Не везет ребенку: на пути к счастью то сварливая тетка попадет, то мародеры. Пришлось сироте самому Бога состряпать: припасен для этого карандаш заветный — и осветил самодеятельный образ горницу, деда оживил. Но нару-

шил Алеша запрет — подружился со зверем лютым и наказан был — исчез в подземелье. Близко ли — далеко ли, низко ли — высоко ли, да спас мальчика и деда солдат — отец и сын названый. И зажили они все вместе. Вместе с блудницей Любой (Соня Росс), вызволенной добрым молодцем для младшего своего товарища-оруженосца из темницы-казармы, из пут подполковника — эдакого огламуренного Горыныча. Так капитан крепкой офицерской хваткой затянул драматургические лакуны. Эдакий фольклорный герой — чуть освоится и кашу из топора сварит, не сомневайтесь.

«Сибирь»

В 2010 году проект компании «Тундра-фильм» вошел в число тринадцати социально значимых фильмов, одобренных Попечительским советом и достойных субсидий Государственного фонда поддержки кино. Так, преодолев с госпомощью кризисные перипетии, из небольшой камерной истории о старовере, которую Росс написал несколько лет назад, учась во ВГИКе, вырос зрелищный фильм. В феврале 2011 он получил премию «Золотая тайга» на 9-м международном кинофестивале «Дух огня» в Ханты-Мансийске, а затем отправился покорять Европу и лишь в июне добрался до столичной публики.

Сценами примитивного секса, в которых женщины играют исключительно пассивную роль, автор констатирует, что Россию-матушку пользуют столь же равнодушно, сколь равнодушно озвучивают ненависть к кавказцам протагонисты. Видимо, это хладнокровие должно было послужить сигналом хотя бы частичной принадлежности картины российскому артхаусу. Однако, оправдывая положение заказного кино, от отстраненности притчевой авторы, конечно, отказываются в пользу прагматики небылицы, анекдотических перипетий, которые, надо заметить, вышли вполне удобоваримыми и позволили постановщику доказать свои способности в сфере создания динамичного фильма. И как-то незаметно аттракцион за аттракционом зритель высиживает рождение героя, который невредимым выходит из всех передряг. Резкие обрывы нелепых сцен, в которых военный мог погибнуть, к финалу определяют своеобразный биоритм действа, примиряющий публику с персонажами и неожиданной расстановкой сил. Так динамично зачинается семья: контуженый капитан сбегает из части, прихватив новобранца и проститутку, которую прежде жестоко насиловал, а после истерии напарника объявляет своей

племянницей. Бунт неубедительный, но беспощадный разбудил-таки совесть в ветеране.

В финале создатели проекта уже не скрывают своей ориентации на морализаторство. Всех неодумавшихся и нераскаявшихся негодяев ждет наказание. Мародеры убиты, слабовольный рогатый муж — тоже. Семья из четырех особ женского пола остается без кормильца, но все равно не заслуживает участия, так как хозяйка недружелюбного Алеше дома метко всаживает пули в чужаков, мать из нее никудышная — пусть-де сама выкарабкивается.

Мужчины же в «Сибири...» — от солдатика до деда — стреляют, защищая именно слабых. Каждый из них — стереотипный персонаж, обладающий известным ограниченным диапазоном функций, а между тем актерам удается отыскать в них искру, преодолеть драматургическую неполноценность. Прежде всего это касается исполнения Петра Зайченко, которому по сценарию суждено было отбивать поклоны и ограничиваться назиданиями. И хотя Росс явно намеревался экранизировать патриархальные установки, на выходе продукта очевидна экспансия байки. В результате — ограниченность персонажей становится комичной, сюжетный парадокс — трогательным. Ералаш превращается в симпатичную для широкого зрителя мелодраму. Правда, часто желание произвести эффект, убивает эффект... Нежелтое солнце на рисунке Алеши не светит; монамур героев не греет.

Тем не менее соучастником монтажа и тиражирования картины о бестолковой стране и ее потерянных людях стал европеец Люк Бессон. А ведь впрямь: в замысле обнаруживается и французская сентиментальность, и признаки коммерческой фильмы — пожалуй, это привлекло автора «Пятого элемента» и «Никиты» в новой российской балладе о мальчике и солдате, и крупнейшая в Европе дистрибьюторская кинокомпания EuropaCorp купила права на прокат российского фильма. Авось удастся вывести сибирский край из нежилого фонда на авансцену мирового кассового кино?..

Для тех же, кто лучше знаком с инвариантными моделями современного российского кино, «Сибирь. Монамур» — лишь очередная веселая экранизация печального тургеневского изречения «Русский народ только тем и хорош, что сам о себе дурного мнения» или «Хороша русская удаль, да немногим она к лицу». Между тем в фильме очевиден потенциал для создания франшизы или долгоиграющего сериала о взрослении, любви и предательстве, и, конечно, не вариация пронзительной истории самопознания, а верней всего — «Россия. Сибирь. Монамур. 90210» (в духе легендарного сериала Аарона Спеллинга).

ВЕРОНИКА ЧУГУНКИНА

Обыкновенная фантастика

— Но раз я знаю теперь свое будущее, я смогу его изменить?
— Нет. Но ты притворись удивленной!

«Симпсоны»

В мечтах о будущем, в ностальгии по прошлому; из крайности в крайность, между которыми тонкой пунктирной чертой пролегает нечто призрачное под названием «настоящее», — примерно так развивается кривая линии жизни. И если особенно неприятные воспоминания усилием воли можно вычеркнуть, то постоянные импульсы заглянуть в будущее подавить удается редко. Балансирование на тонкой грани настоящего приравнивается почти к гармонии с самим собой и полным согласием со своим местоположением во времени и пространстве — а это, как известно, случается не часто. Поиски гармонии как тема, к тому же скрытая за видимой простотой и бедностью повествования, не отнесешь к фаворитам фестивального движения. Однако именно за повествование удостоился приза на фестивале в Лос-Анджелесе фильм Стефана Лафлёра «Привычная земля».

Франкоязычный канадский режиссер попал в число участников кинофестивалей совсем недавно. Его полнометражный дебют «Континенталь — фильм без оружия» в 2008 году был принят в Роттердаме, Венеции, Торонто и Осло. Эта «первая ласточка», история о потерявшемся пассажире из автобуса, о дамочке, пребывающей в активном поиске идеального мужчины, об одержимом игроке и других как будто случайно связанных между собой героях — определила видовую группу новичка. Скупость изобразительно-выразительных средств, бесцветность холодных северных пейзажей, дежур-

«Привычная земля»
En terrains connus
Автор сценария, режиссер **Стефан Лафлёр**
Оператор **Сара Мишара**
Художник **Филипп Лорд**
В ролях: **Франсис Ла Хайе, Фанни Маллетт, Сильвен Марсель, Мишель Дэгле, Сюзанн Лемоуан**
Micro_scope
Канада
2011

ные фразы, приправленные аккуратно вписанным в сюжет подтекстом и тонкой иронией, — все это отсылало, скорее, к совсем другому северу, чем к стране, находящейся на границе с Америкой. Швеция, Голландия, Норвегия и такой режиссер, как Рой Андерсон, — вот те ассоциации, которые вызывает стилистика канадского режиссера. Возможно потому он встретил понимание и теплый прием именно в Европе.

Что касается второго полнометражного фильма Лафлёра, то на этот раз сразу после Берлинского кинофестиваля 2011 года, где он был отмечен призом экуменического жюри программы «Форум», режиссера признала солнечная Калифорния, вручив главный приз «Привычной земле» на фестивале в Лос-Анджелесе. Привыкшие к круглогодичной жаре по достоинству оценили красоты суровых канадских пейзажей. А российские зрители, хорошо знакомые с бесконечными заснеженными пространствами, напротив, признали в нем нечто родное. (Картину показали в конкурсе фестиваля стран Азиатско-Тихоокеанского региона «Меридианы Тихого»).

Минимализм Лафлёра выражается не только в довольно скромных изобразительных средствах, сводящих цветную картинку к почти монохрому, непритязательна и сама история. Не в первый раз кому-то захотелось проникнуть за закрытые двери маленьких одноэтажных домиков, заглянуть в одинаковые окна блочных серых зданий. Отличие «задверного» мира Лафлёра заключается в том, что никаких особенных секретов за закрытыми ставнями и нет вовсе — там обитает довольно обычная семья. Правда, кое-кто в этом семействе слегка выбивается из общепринятой нормы, однако стоит сделать скидку на влияние далеко не типичного пейзажа: кругом белым-бело от снега, придающего и домикам, и пятиэтажкам налет какой-то странной таинственности, если не сказать — инопланетности.

Семья, о которой идет речь, только называется семьей: тут каждый сам по себе. Самый неуживчивый — Бенуа (Франсис Ла Хайе), чья жизнь протекает в монотонных занятиях: он ухаживает за больным отцом, бесцельно исследует металлоискателем близлежащие снежные просторы и безуспешно пытается завести древний папашин снегоход. Ходячее недоразумение, он не в силах с честью выдержать перепалку даже с семилетним сыном своей подружки Натали: мальчик, которому не очень-то нравится инертный приятель мамы, по-собачьи гавкает на него и того гляди укусит. Не менее (а может, и более) инфантильный Бенуа беспомощно корчит в ответ страшные рожи, но чаще предпочитает вымещать злость на ни в чем не повинном снеговике, одиноко стоящем у дома Натали.

Взрослый статус этого аутсайдера подтверждает разве что вынужденная необходимость служить сиделкой при больном отце, который сильно сдал после смерти жены. Однако и тут роль Бенуа оказывается сомнительной: сварливый старик управляется с самыми простыми задачками гораздо лучше медлительного флегматичного сына.

У сестры Бенуа, Марис (Фанни Маллетт), жить взрослой жизнью получается удачнее, благо у нее имеются работа на бумажном комбинате, небольшой, но проверенный круг друзей и вполне заурядный муж-добряк, который на тренажере возле телевизора всерьез готовится к Tour de France. Правда, с мужем у Марис проблемы, да и с братом она ладит плохо, с отцом же видится лишь по случаю семейных обедов, с нетерпением ожидая, когда застолье закончится.

Утрированную обыденность существования своих героев режиссер усугубляет сведением сюжета к схеме, делящей повествование на три главы — «Происшествие-1, 2 и 3». Все эти три происшествия нарушают монотонную рутину маленького неназванного городка в провинции Квебек, обеспечивая неожиданные случайности, которые заставляют измениться его обитателей и их жизни.

Случай первый: на фабрике, где трудится Марис, рабочий повредил руку. Самого несчастного произошедшей катастрофы и последующей за этим

ампутации руки мы не увидим, равно как это останется и вне поля зрения Марис, наблюдающей за работой гигантских механизмов из дальнего кабинета. Важен сам факт ампутации, который начинает мучить именно эту, мало причастную к инциденту женщину. Своеобразная фантомная боль преследует Марис, заставляя замечать недостающие части целого, будь то пластмассовые предплечья манекенов в магазине или ее собственная рука, которая легко помещается в ведерке для льда, словно существуя сама по себе. Недостающие или, наоборот, излишние предметы, ранее выпадавшие

«Привычная земля»

из сферы ее внимания, теперь неожиданно оказываются очень важными, как будто она подсознательно пытается восстановить вокруг себя разрушенную гармоничность. Вот, к примеру, выставленный на продажу мини-экскаватор, торчащий из сугробов перед домом, — он колет Марис глаза, как назойливая «лишняя» деталь, и потому голову ее сверлит навязчивая мысль: как бы от него избавиться.

Второе происшествие — появление человека из будущего — предваряет собою следующее, которому еще только предстоит произойти. Марис в непогоду станет жертвой автокатастрофы, отправившись в поездку за прицепом. О том, что может произойти, первым узнает Бенуа: некий автодилер, уверяющий, будто он явился из будущего, пророчествует брату о трагедии, ожидающей его сестру. Бенуа воспринимает эти слова со странным спокойствием. И не то чтобы молчаливый брат Марис был так доверчив и хорошо владел собой, просто в будущее, тщательно мимикрирующее под обыденность настоящего, легко поверить. Тем более что человек из будущего разве что одет не по погоде и не в меру дружелюбен, но в остальном он столь же обычен, как и другие.

И, наконец, третье происшествие, перебрасывающее главных героев в прошлое. С началом этой главы фарсовая история превращается в своеобразное подобие роуд-муви: одержимая стремлением избавиться от пресловутого экскаватора, Марис берет напрокат машину, чтобы отправиться в старый родительский дом за прицепом. А Бенуа, движимый тяжелым предчувствием, которое навеяло ему зловещее предсказание, увязался за ней. По традиции жанра на их долю выпадает особенно холодная и снежная ночь; они продираются сквозь буран и темный лес к старому дому, а при этом то и дело ссорятся. В довершение всего в маленьком домике, конечной цели поездки, жуткая холодрыга — отопление давно не работает. Послонявшись по ледяно-

му дому с покрытыми пылью полками и старыми обоями с фотографиями, они заходят к сыну прежних соседей, с которым в юности когда-то нянчилась Марис... И вот что выходит: проделанный путь не бессмыслен; траектория пути меняет траектории судеб героев. Они оказываются жизненно необходимыми друг другу. Не дожидаясь аварии, Бенуа сам пустит машину под откос, спровоцировав тем самым автокатастрофу, но не с таким трагичным финалом, как то было предсказано. Брат с сестрой останутся живы; стало быть, будущее, как выясняется, зависит от них самих. Да и автор фильма вовсе не лишил своих героев чувств и эмоций — он только поместил их под снежный вакуумный колпак безмолвия. Еще один жанровый кульбит превращает виртуальную трагедию в ироничную историю одной обычной семьи со своими «тараканами» и попытками обрести гармонию, которая оказывается вовсе не такой уж недостижимой.

Своеобразие манеры сценариста и режиссера Стефана Лафлёра, однако, определяется не только жонглированием оттенками трагического и иронического, расцвечивающим банальную историю в нечто сюрреальное, и даже не столь же ловким умением не показывать главное, давая тому проявляться в случайных словах и рутинно повторенных действиях персонажей. Жанровые схемы, в рамках которых им приходится действовать, низводят героев фильма почти до функций, однако когда те выпадают из привычной обыденности, оказываются в зоне необычного, приоткрывается завеса до поры непроявленных, но живых чувств.

Чтобы обнаружить эти животворные эмоции, Лафлёр изобретательно манипулирует временны́ми пластами. Поверх барьеров, разделяющих между собой отдельные главы, прошлое, настоящее и будущее здесь поначалу перетекают одно в другое, а затем вовсе сливаются в единый континуум. Первое происшествие случается в настоящем, второе охватывает собою будущее, третье заступает на территорию прошлого. Осязаемых препятствий к пересечению временны́х границ нет — загадочный пришелец легко их преодолевает. И хотя механизм смешения времен никак не объясняется, по умолчанию отсылая к жанру фантастики, благодаря акцентированию обыденности все происходящее кажется абсолютно естественным. Череда происшествий, случающихся в рутине обыденных дел, контрапунктом сопровождаемых электронной музыкой (а в финале и вовсе экзотичным «Вечерним звоном» в исполнении ансамбля Советской Армии), наводит на мысль: нет жизни удивительнее обычной, и нет космоса более дальнего, чем пространство соседнего двора.

К О М М Е Н Т А Р И И

Нюрнбергский процесс.
Фото Е.Халдея

ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ

Конфуз одинаков, последствия разные

Три разных и не связанных между собой события, о которых пойдет речь, случились минувшей весной в трех разных точках Европы. Объединяет их несколько факторов: все они скандальны, все имеют отношение к (тому или иному) историческому прошлому, все спровоцировали и еще спровоцируют разнообразные реакции на них — отдельных граждан, институтов, общества в целом. Выраженные в словах или в действиях, эти реакции представляют для нас интерес даже больший, чем сами события, — особенно когда за ними угадывается не прихотливая конфигурация чьей-то индивидуальной психики, а негласный общественный консенсус по тому или иному болезненному вопросу.

1. Солдаты: протоколы

Место действия. Германия (и все остальные).

Контекст. Высокоразвитая страна, куда со всего мира едут работать, учиться, отдыхать и жить. По так называемому ИРЧП (индексу развития человеческого потенциала, суммирующему уровень жизни, образованность, долголетие жителей) — в первой двадцатке. Впечатляющее восстание из руин полвека назад — наглядное доказательство того, как много можно успеть за относительно небольшие сроки, если трудиться сообща и делать из ошибок выводы. Опыт гитлеризма здесь не принято поминать всуе, но это не значит, что он замалчивается, забыт или не осмыслен. Разнообразнейшие репарации безропотно выплачиваются до сих пор. Скорректировано законодательство: в частности, при высоких стандартах демократических свобод, включая свободу слова, запрещена пропаганда нацизма, проповеди ненависти к тем или иным группам и даже просто заигрывание с памятными атрибутами этой пропаганды. Так, за веселую «зигу» на фоне рейхстага, будь ты хоть невиннейший турист с американским паспортом, без лишних разговоров загремишь под стражу. После открытия границ в начале 90-х началась и не прекращается массовая еврейская иммиграция из бывших советских республик. По специально принятым законам еврейского происхождения достаточно, чтобы приехать сюда на ПМЖ. При этом практически ничего не слышно ни о рецидивах анти-

семитизма, ни об иных проявлениях ксенофобии. Эти и многие другие черты современной Германии дают основания утверждать, что залог нынешней толерантной атмосферы заключается не столько в эффективности законов или в добродушной сытости аборигенов (проблемы как экономические, так и мультикультурального характера как раз имеются и обсуждаются), сколько в глубоком осмыслении немецким обществом пережитого опыта.

Говоря о раскаянии немцев, иногда злорадно добавляют, что привели к нему не свободное озарение и не добрая воля, а куда более убедительный страшный разгром в 45-м. Оно, конечно, так, да только ли в нем дело? Или мы не знаем из нашей даже собственной истории, что иных можно побеждать до бесконечности, предоставляя неопровержимые улики, — и все будет мало, и все будет без толку? И не важнее ли конечный результат той суммы причин, что привели к нему? И станем ли мы хуже относиться к приличному человеку только за то, что нравственности много лет назад его учили жестокие учителя с розгами?

Событие. В апреле 2011 года вышла книга «Солдаты: протоколы сражений, убийств и смертей» (Soldaten: Protokolle vom Kaempfen, Toeten und Sterben), состоящая из расшифровок приватных разговоров немецких военнопленных. Оказывается, еще в самом начале второй мировой Великобритания и США соорудили три специальных лагеря, камеры которых были оборудованы прослушивающими устройствами. Союзники были далеки от идеи собирать доказательства «преступлений «третьего рейха» перед человечеством» — прослушка частных разговоров велась с целью выудить какую-нибудь засекреченную информацию, которая бы помогла при ведении боевых действий. Всего с 1939 по 1945 год через эти лагеря прошли 13 тысяч служащих вермахта от рядовых до генералов, а расшифровок их камерных (во всех смыслах) междусобоев накопилось несколько десятков тысяч страниц. Недавно немецкий историк Зёнке Найтцель, занимаясь историей Битвы за Атлантику, случайно обнаружил эти архивы, был потрясен их содержимым и вместе с социальным психологом Харальдом Вельцером собрал их наиболее яркие фрагменты в пятисотстраничную книгу. Значение этой публикации и вообще обнаружения архива в целом трудно переоценить, поскольку не подозревавшие, что их записывают, пленники были друг с другом куда откровеннее, чем в письмах родным, не говоря уже о показаниях на суде.

Сюжет. Из расшифровок следует, что систематический террор в отношении мирного населения (причем *любого* населения, самых разных стран, а не только заведомо дискриминируемых групп) был для немецкой армии обыденностью, а иррациональное, немотивированное насилие — в порядке вещей. Кроме того, вопреки респектабельному мифу, влиятельному до сих пор, оказалось, что вермахт был всесторонне осведомлен о планах СС по разного рода геноцидам и оказывал в этом вопросе активную помощь. Из информированности солдат можно также сделать косвенный вывод и о невинности мирного населения — похоже, что граждане в тылу тоже знали существенно больше, нежели было принято полуофициально думать до сих пор.

Выводы. Теперь немецкому народу, чуть было не вытеснившему праведной жизнью неправедное прошлое, придется так или иначе переформулировать свой внутренний общественный консенсус. Придется забыть — как то негласно считается до сих пор, — что во всем виноваты бесноватый рейхсканцлер, архитекторы Холокоста и головорезы из айнзацгрупп; придется признать, что средний уровень ответственности всего общества и каждого гражданина в отдельности на самом деле был заметно выше. Но есть и другой, более приятный пунктик — все многочисленные, сугубо немецкие особенности, а именно: величественные германские мифы, специфическое наследование античной традиции (подробно проанализированное Жан-Люком Нанси), конкретная идеология национал-социализма, пресловутая немецкая страсть к порядку и многое другое — отныне можно считать непринципиальными, если угодно, декоративными элементами отгроханного режима. «Солдаты...» до-

казывают: главная проблема не в них, а в том, что гитлеризм был с воодушевлением построен простым человеком, законопослушным обывателем. Ничем не отличающимся от любого другого обывателя на земле.

Похожие уроки хорошо бы вынести и остальным народам, втайне продолжающим считать причиной преступлений рейха некое врожденное немецкое бездушие. Пора уже признать: поскольку мы считаем возможным обвинять немцев в случившемся, постольку они — такие же, в сущности, люди, как мы, несущие ответственность, аналогичную той, что понес любой другой народ, соверши он подобное. И второе, тревожное — раз главная фашистская бацилла (как это явно следует из книги) лишена собственно германского содержания, а условия ее зарождения и распространения ничуть не изменились со времен Веймарской республики, значит, случившееся тогда может разыграться и сейчас — в любой момент, в любом обществе и в любом государстве без исключения.

2. «Сталинист» и антисталинисты

Место действия. Россия.

Контекст. Самая большая по территории страна мира, богатая природными, человеческими, интеллектуальными ресурсами. По ИРЧП находится примерно в шестом-седьмом десятке. Сырьевая модель экономики и сравнительно высокий уровень преступности. Уехать работать и жить за границу, согласно недавнему исследованию, мечтает пятая часть всего населения страны, она же его наиболее амбициозная, активная и молодая часть. Как и свойственно обществу с высоким уровнем коррупции, при невысоком среднем уровне жизни Россия — среди лидеров по общему числу миллиардеров, чьи состояния, что тоже показательно, хранятся за пределами страны.

Когда-то разгромившие фашизм, россияне до сих пор не достигли единой оценки в отношении к своей государственной политике середины XX века, в частности, к государственному террору в отношении собственного народа. Несмотря на многократное осуждение сталинизма высшим руководством страны, несмотря на опубликованные архивы и показания многочисленных свидетелей, многие из которых еще живы, ни всего перечисленного, ни прошедшего с тех пор времени не хватило нашему обществу даже на то, чтобы прийти к согласию относительно роли Генералиссимуса (как это негласно было произведено в Германии с Гитлером) — не говоря уже о более глубоком осмыслении ответственности нашего общества перед самим собой. Даже современная российская элита, которую не заподозришь в симпатии к «отцу народов», и та чрезвычайно терпима, чтобы не сказать снисходительна к всевозможным реваншистским играм, даже выходящим за границы эстетского бравирующего эпатажа. На этом фоне выпуск крупнейшим издательством страны «Эксмо» псевдоисторических фальшивок (совместно с издательством «Яуза») — в специальной серии с точным названием «Сталинист» — неудивителен. И то, что в интеллигентских книжных сетях вроде «Буквоеда» ими охотно торгуют на самых видных полках с исторической литературой, тоже закономерно.

Событие. Минувшим апрелем на сайте журнала «Сноб» член одноименного клуба дизайнер и блогер Стас Жицкий обратился к публике с «тихим криком читательской души». Он сообщил, что давно уже не читает новые романы известных российских писателей (Улицкой, Рубиной, Пелевина и других), потому что не считает для себя возможным покупать продукцию издательства, торгующего откровениями вроде «Если бы не сталинские репрессии! Как Вождь спас СССР», «Берия. Лучший менеджер XX века» или «Гордиться, а не каяться! Правда о Сталинской эпохе». Все — 2011 года выпуска, вышедшие в упомянутой серии. Жицкий, как и те, кто подхватил его заявление и даже создал группу, призывающую к бойкоту просталинской литературы, с самого начала четко расставил акценты, подчеркнув, что не намерен добиваться запре-

та этих изданий или преследовать издателей и авторов за экстремизм. Насколько совместимы нравственные проповеди той же Улицкой с таким вот оскорбительным соседством — вот что ему хотелось выяснить.

Сюжет. Поставленный вопрос звучал примерно так: может ли крупнейшее издательство страны позволить себе (с сугубо репутационной точки зрения) такие книги выпускать, а ее, страны, ведущие романисты в таком издательстве публиковаться? Признаться, автор этих строк был уверен: после такого обращения дважды не могут — ни издательство, ни писатели. Однако быстро оказалось, что могут — и запросто. Оставим за бортом комментарий гендиректора «Эксмо» Олега Новикова, считающего себя (это официальный комментарий) «обязанным соответствовать вкусам своих читателей, а не цензурировать их», — в конце концов, бизнес в своем праве. Но вот ответы уважаемых писательниц произвели впечатление, кажется, на всех. Цитирую Жицкого: «Дина Рубина мне ответила, что художественной литературой занимается вовсе другая редакция, где сидят милые интеллигентные профессионалы с хорошим вкусом, а вовсе никакие не сталинисты. А вот на вопрос, стала бы она издаваться в издательстве, где заодно выходили бы еще и профашистские или антисемитские книжки, уже ничего не ответила». Ответ Людмилы Улицкой был более развернут: «Дорогой Стас! Я в глаза не видела этой серии, о которой вы упоминаете. Издательство мое «Эксмо» деньги зарабатывает, как и все, совершенно без исключения, издательства. Есть пара независимых (от денег), но они еле выживают. Честь им и хвала. Вы стоите на очень жестких позициях, и я не поддерживаю таких категоричных и экстремальных взглядов. Перевоспитывать издателей я не считаю возможным. А книги мои можете и не читать, если у вас такая жесткая позиция. Но не загоняйте меня в такую ситуацию, при которой я вообще не смогу публиковаться».

Предоставлю читателю самому оценить убедительность этих ответов; можно, например, попробовать вообразить знаменитую романистку, под проливным дождем стучащуюся в одно издательство за другим и всюду получающую отказ. Помимо этих ответов в защиту «Эксмо» звучал еще один, обожаемый в России, хотя традиционно используемый не по назначению аргумент о том, что свобода слова абсолютна и не терпит никаких ограничений. Одним словом, гробовое молчание в ответ на заданные Жицким вопросы — и то было бы гораздо лучше.

Выводы. Нет никаких сомнений, что объяснения романисток не убедили даже их самих. Приятно им теперь печататься в таком издательстве? Думаю, нет. А кто же заставляет? Не дают ответа. Сомнений нет и в искренности их антисталинизма. Однако представлений, что такое хорошо и что такое плохо, даже вкупе с заботой об имидже, оказывается недостаточно для чего-то большего, нежели недоумевающее пожимание плечами.

Продемонстрированная невозмутимость, назовем ли мы ее бесстыдством или двойными стандартами, совсем не эксклюзивная российская черта: всем людям свойственно ссылаться на неведение, непричастность или беспомощность, особенно когда они удобны. Однако в большинстве так называемых развитых стран после всплытия на поверхность таких неаппетитных фактов уже никто не смог бы делать вид, будто все решительно в порядке. Для нашей же страны характерны в целом иные реакции. Вспомним два зеркальных случая: сперва в Германии — тоже этой весной — на плагиате диссертации попался министр обороны, затем у нас — на том же самом — губернатор Никита Белых. Конфуз одинаков, последствия разные. В первом случае добровольная отставка пойманного министра (вот же хлипкий народец; у нас бы в два счета доказали, что плагиат не имеет отношения к его квалификации как военного). Во втором — уверенная демагогия плагиатора, его ответные обвинения в провокациях, предложения хулителям встретиться поговорить по-мужски, ну и, конечно, должностное статус-кво. Не думаю, что дело в большей наглости нашего брата — скорее, эти случаи про то, что общество нам не указ, про то, что нет у нас никакого общества, а значит, нет ни долгой памяти, ни инс-

титута репутации. Трезвый подсчет, произведенный этими далеко не самыми, конечно, безнравственными и далеко не самыми глупыми людьми, показал им, что в нашей конкретной стране и в ее меняющихся обстоятельствах выгода от, в самом широком смысле, «сохранения контракта» («выгода» не обязательно личная и не обязательно финансовая — да мало ли в чем ее можно при желании усмотреть) в настоящее время перевешивает всевозможные репутационные убытки, про каковые еще бабушка сказала надвое. Так что писательниц можно понять.

3. Кроме шуток

Место действия. Франция, Каннский фестиваль.

Контекст. Режиссер, который представляет на пресс-конференции свой фильм, находится в центре внимания, желанный гость, многократный участник, любимчик оргкомитета и, по мнению некоторых, главный претендент на главный приз.

Событие. Датчанин Ларс фон Триер, увлеченный то ли обычным для него стремлением сказать что-нибудь неожиданное, но притом экстравагантное («Черт, как мне уже закончить эту шутку...» — пробормотал он в середине импровизации), завершил свой неудачный монолог признанием в человеческих симпатиях к Гитлеру и, хлопнув по столу, как бы соглашаясь сам с собой, объявил себя нацистом. Воцарилась пауза. После окончания пресс-конференции комитет фестиваля объявил ЛфТ персоной non grata (с сохранением его картины в конкурсе). После быстро последовавших и, очевидно, искренних извинений фон Триера (повторявшихся на разные лады еще довольно долго в многочисленных интервью) решение комитета осталось неизменным.

Сюжет. Журналисты и прочие комментаторы «свободного мира» в общем и целом ограничились нейтральной констатацией случившегося. Большинству было и остается понятным, что датчанин никакой не наци, однако и реакция Канна, за очень скромными локальными исключениями, раскритикована, насколько могу судить, не была. За одним пикантным исключением — в виде российских обозревателей. У нас за непонятого и несправедливо репрессированного художника вступилось сразу несколько энергичных перьев. Аргументы в оправдание фон Триера (они же — доказательства неадекватности принятого комитетом решения) выдвинуты были следующие: 1) Триер сам еврей, 2) Триер не нацист, что бы о себе ни говорил, и все это знают, 3) это была глупая шутка, которую никто не воспринял всерьез, 4) почему, поступив так с Триером, принимают педофила Поланского и одиозного Гибсона, 5) Триер извинился.

Выводы. Реакция российских наблюдателей наиболее примечательна, хотя ее легко можно было предвидеть. Из приведенных аргументов умеренно резонен, на мой взгляд, лишь последний — извинившегося и раскаявшегося отчего не простить? Хотя этот аргумент носит по определению не опровергающий, а рекомендательный характер. Все остальные, по-моему, просто мимо цели и напоминают апологию «Эксмо». Разбор их, впрочем, тоже оставлю читателю, потому что важнее здесь не чья-то правота или неправота, а проявившийся во всей своей красе феномен, который я бы определил как русский индивидуалистический либерализм, чрезвычайно сочувственный ко всякого рода нарушениям конвенций.

Нам есть чем гордиться: несмотря на десятилетиями непрекращающуюся утечку мозгов, несмотря на непрерывное падение образовательного уровня (что, впрочем, является, похоже, не провалом, а наоборот — результатом «эффективности» работы правительства в этом направлении), несмотря на многочисленные знаки социальной и интеллектуальной деградации, в нашей стране до сих пор еще немало образованнейших, тонких и умных людей, настоящих интеллектуалов мирового уровня. Как профессионалы они ничем

не уступают своим западным коллегам, а иногда кажется, что по степени изощренности даже превосходят их — те по сравнению с нашими выглядят как-то наивно, мешковато, простенько. Конечно, мало кто из этих наших интеллектуалов участвует в той или иной общественной работе, занят на госслужбе или еще какой бы то ни было социальной деятельностью, зато о тонкостях американской политической системы, о принципах свободы слова или о противоречиях в европейских концепциях права они без дураков знают лучше всех американцев или европейцев вместе взятых.

Случившийся конфликт легко представить и у нас: ну, предположим, Балабанов — благо похожие замечания делать ему не впервой — заявил бы, что по-человечески понимает Гитлера. И добавил бы: мол, мы-то с вами помним, что сделали евреи с русскими в 17-м году. Что бы тут началось! Заранее ясно, что с Канном — не сравнить. Главное отличие — мы услышали бы сотни точек зрения. Нашлось бы множество экспертов, анализирующих сказанное «объективно», с точки зрения фактов. От артобстрела историческими аргументами и уточнениями глохли бы уши. Балабанов бы делал время от времени взаимоисключающие заявления — что его неправильно поняли, что журналисты переврали, что он имеет право на собственное мнение и т.д. Нашлись бы и стоящие на позициях «жестких, категоричных, экстремальных» (Улицкая) — эти осудили бы режиссера без всяких смягчающих. Некоторые из них даже объявили бы картинам Балабанова бойкот. Однако к бабке не ходи — цвет нашей критики, виднейшие ее интеллектуалы, в отличие от прямолинейных, лишенных чувства юмора и понимания всей глубины сказанного ригористов, нисколько не были бы фраппированы. Скандал им показался бы банальным, а идея скорректировать свое отношение к Алексею Октябриновичу из-за каких-то слов показалась бы анекдотически нелепой. И так с неделю-другую продолжалась бы эта дискуссия, наглядно демонстрируя гражданское самосознание россиян, а дым от нее поднялся б до небес.

А на Западе отчего-то — не поднялся. Как и полугодом ранее никто не вступился за Джона Гальяно, поплатившегося посильнее фон Триера. Я думаю, нам в России следует задуматься, почему оно так. Почему там в таких случаях молчат, а главные герои — извиняются. А мы тут как один возмущены беспределом цензуры. Ответ «Потому что у них там зверствует либеральный концлагерь и все боятся сказать то, что думают», — не принимается. Надо найти другой.

ИСТОРИЯ В ЖАНРЕ ГЛЯНЦА

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

IKEA как заповедник среднего класса

Говорят, что мужчины изобрели войну, женщины моду, социологи — средний класс. Не знаю, как на Западе, а одним из главных занятий российской социологии за последние двадцать лет стали поиски этого самого среднего класса. Ищут пожарные, ищет полиция, ищут ученые, ищут политики. Средний класс нужен решительно всем: в 90-е считалось, что он поддержит либеральные реформы, все стерпит и смолчит, не вывезет капиталы за границу, как олигархи, и не станет перекрывать Транссиб и стучать касками по Горбатому мосту, как шахтеры. В нулевые верили, что средний класс, подпитанный нефтяными доходами и вдохновленный потребительским бумом, поддержит путинскую стабилизацию. В новом десятилетии именем среднего класса объявляют модернизацию, инновацию и тотальное Сколково.

Но где же водится средний класс, где его естественная среда обитания? Его ищут среди владельцев иномарок, газонокосилок и посудомоечных машин (особенно хороша в этом отношении посудомойка: это инвестиция в стабильность, квартиру, семью, домашние обеды и прием гостей), ищут среди получателей второго высшего и покупателей туров в Таиланд, среди обладателей зарплаты в три-пять тысяч у.е. в Москве и одной тысячи в провинции. Кто-то оценивает средний класс в 7 процентов населения, кто-то в 20, а «Стратегия-2020» обещает через десять лет аж 50—60 процентов. Почти как на Западе, в «обществе двух третей». Идешь по Тверской, а вокруг один средний класс: идет с багетом из ближайшей булочной, пьет капуччино в уличном кафе, платит деньги в автомате за парковку своего «Смарта»... Если я правильно помню, в 1980 году мы должны были жить при коммунизме, теперь вот будем в 2020-м жить при среднем классе. Как говорилось в недавние времена, «широко шагает Азербайджан».

А между тем, чтобы найти средний класс, далеко ходить не надо. Достаточно сесть на бесплатный автобус и доехать до Химок, Теплого Стана или Белой Дачи. Там, в синих ангарах с желтыми буквами IKEA созданы заповедники среднего класса, где отстрел его временно запрещен. Где средний класс может наслаждаться искусственно созданной средой, свободной от хамства, неопределенности, некомпетентности и коррупции, островки Европы в море российской действительности.

Самое удивительное в IKEA заключается в том, что она вообще существует в России, причем существует именно как самодостаточный западный институт. Другие крупные сети, типа OBI и Leroy Merlin дешевы и удобны, но они погружены в российский контекст, с российским менталитетом продавцов, кассиров и менеджеров. А IKEA вся — от абсолютно прозрачного сайта, показывающего товарные запасы по полкам и датам, до фрикаделек с флажком и брусничным вареньем в ресторане — является действующей моделью Швеции. И это модель победившего среднего класса с его буржуазными ценностями. Не с новорусской пошлостью по версии «Буржуазного журнала», а с протестантской буржуазностью по версии Вебера или манновских Будденброков с их трезвостью, честностью, расчетом и учетом, отказом от показного потребления и аккуратностью («аккуратный дом»).

Да, IKEA порой однообразна, скучна, назидательна и даже в меру авторитарна, предлагая покупателям один-единственный маршрут через два этажа по стрелкам на полу, так чтобы принудительно показать им весь ассортимент и даже подсунуть по пути пару дешевых и ненужных им вещиц. Но она не скучнее самой идеи среднего класса с одинаковыми домами, костюмами, привычками. И она не более назидательна, чем идея права и порядка, работающих законов и норм.

Но главное отличие IKEA от современной России в том, что мебельный магазин предлагает человеку план, проект и образ будущего. IKEA дает нам карандаш, блокнот и бумажный метр и предлагает самим построить свое будущее, просчитать его на пару ходов вперед. IKEA ориентирована не столько на потребление, сколько на производство: жизни, семьи, детей — по статистике каждый третий новый европеец был зачат на кроватях IKEA. Вся концепция магазина подчинена будущему, сама организация торгового пространства говорит о том, что дети могут быть удобны и необременительны: можно предположить, что многие семьи вынесли из магазина не только кровать, но и саму идею завести детей.

Ничего подобного нет в российском бизнесе, который весь — последний день Помпеи. Зайдите в наши крупнейшие мебельные — «Гранд», который розовой каракатицей раскинулся на Ленинградском, или в чекистские «Три кита» на Можайском шоссе, к которым ведет помпезная лестница в огоньках и колоннах, посмотрите на квадратные километры «эксклюзивных» диванов и кресел, среди которых в выжидающих позах томятся девушки-консультанты в мини-юбках, загляните в отдел света, где до пола свисают гроздья хрустальных люстр, почувствуйте атмосферу порочной роскоши и римского упадка, которая вопиет о бренности жизни, призывает купить здесь и сейчас, развернуться на все деньги, устроить купеческий «забег в ширину». Тут не до будущего и не до планирования: хватило бы денег, и вместо детей — визгливый йорк на руках.

У сегодняшней России нет будущего. То есть будущее, может, и есть в чисто темпоральном смысле, завтра и послезавтра настанет по расписанию, но нет будущего как проекта, идеи, стратегии, мироощущения. Отсутствие будущего убивает на корню саму идею среднего класса. Он класс-будущее — инвестирует в образование детей, живет в ипотечных домах и ездит на кредитных машинах. В IKEA будущее есть, оно осязаемо и материально в строительных кубиках кухонь, занавесках и цветочных горшках, а в России будущее превратилось в маниловские симулякры типа Сочи-2014, футбола-2018 или того же Сколкова.

Если как следует разобраться, то IKEA противна самой сущности нынешнего российского режима с его коррупцией и нашему менталитету с его идеей сиюминутности и показными понтами. Помните, как боролся с IKEA химкинский мэр Стрельченко? Линия обороны мэра пролегала по противотанковому рубежу с ежами, и для него это была борьба за национальную безопасность, за правящий режим. (Кстати, месяц назад Стрельченко защитил в Академии госслужбы докторскую именно по теме национальной безопас-

ности.) Но там, где Стрельченко не удалось сломить шведский концерн (как он на полном серьезе говорил, IKEA подкупила всю мировую прессу), удалось проникнуть вездесущей российской коррупции: не мытьем, так катаньем. За нормальную в нашей стране практику взяток местным подрядчикам — а как можно существовать в России, не давая взяток? — год назад были уволены два топ-менеджера IKEA, в том числе директор IKEA по Центральной и Восточной Европе Пер Кауфман, близкий сподвижник восьмидесятипятилетнего основателя концерна Ингвара Кампрада. Говорят, этот мощный старик плакал, что происходит с ним нечасто. Злоключения IKEA в России описаны в книге бывшего генерального директора концерна в России Леннарта Дальгрена «Вопреки абсурду. Как я покорял Россию, а она — меня», только что переведенной на русский.

Точно такую же книгу мог бы написать российский средний класс, если бы обладал правом голоса. Про чиновников, взятки, воровство, про невозможность жить честно и строить свое будущее здесь. После прошлогодних скандалов IKEA приостановила развитие своего бизнеса в России. Ей есть куда отступать, ее сине-желтая империя раскинулась по миру. Нашему среднему классу отступать некуда. Вернее, есть вариант не отступления, а бегства. В последние годы средний класс превратился в один из главных (в стоимостном выражении едва ли не в главный) экспортных товаров России: уезжает самая динамичная, «инновационная» часть общества, тот самый модернизационный класс. Запрос в Интернете по теме «Эмигрировать из России» выдает рекордные 4 миллиона откликов.

IKEA так и осталась оазисом Швеции, заповедником среднего класса, за воротами которого начинается Россия. Помните, как в старом анекдоте армянского радио? «Можно ли построить в СССР шведскую модель социализма?» — «Можно, но где взять столько шведов?»

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Апология полковника Берга

В 1860—1890-х годах, в те времена, когда в Российской империи ежегодно строились сотни верст железных дорог, а вагоны раскрашивались в разные цвета в зависимости от класса:

> Вагоны шли привычной линией,
> Подрагивали и скрипели;
> Молчали желтые и синие;
> В зеленых плакали и пели[1],

когда железнодорожные дельцы зарабатывали *бешеные деньги,* на которые скупали имения, обустраивались в *дворянских гнездах,* по-хозяйски прогуливаясь по *темным аллеям,* но еще не успели вырубить *вишневые сады;* когда настольная лампа с зеленым абажуром стала верной подругой человека умственного труда; когда на смену свечам — сальным, восковым, спермацетовым и стеариновым — пришло газовое и электрическое освещение; когда в быт россиян вошли электромагнитный телеграф и телефон, первые абоненты которого по привычке машинально кланялись, беря в руки телефонную трубку; когда *на всякого мудреца было довольно простоты* и даже *финансовый гений* не всегда мог разобрать, где *волки,* а где *овцы;* когда идущие в ногу с веком россияне усваивали отличие акций от облигаций и искали надежный банк, который бы не лопнул; когда состоятельные люди расплачивались хрустящими ассигнациями, а золотые империалы, полуимпериалы и червонцы дарили на зубок крестникам или приберегали для заграничных вояжей; когда чаевые извозчикам или половым в трактирах давали мелким серебром, а милостыню нищим подавали медью; когда в модных ресторанах так любили устраивать многолюдные торжественные обеды с либеральными спичами — в те наивные времена, когда еще верили в исторический прогресс, а Отечественную войну 1812 года и «времена Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных» уже почитали давно прошедшей эпохой, никак не связанной с настоящим; когда студенты расценивали введение матрикул (зачетных книжек) и обязательное посещений лекций в университете как вопиющее и наглое попрание своих гражданских прав — в эти наивные времена всегда и всем недовольная русская интеллигенция обрела зеркало, в котором увидела себя.

Десятилетиями в советских школах твердили, что Лев Толстой — это «зеркало русской революции». Хорошо запоминающаяся афористичная

[1] Блок А. На железной дороге. — Блок А. Избранные сочинения. М., 1988, с. 439.

ленинская формулировка прочно засела в умах не только школьников, но и исследователей, и это помешало увидеть главное: великий писатель не только отражал взгляды русской интеллигенции, но и формировал их. Вчитываясь в толстовские произведения и вглядываясь в самого автора, интеллигент, собственно, и осознавал самого себя, осмысливал все привходящие обстоятельства времени и места. На эпоху Великих реформ и события последней трети XIX века интеллигент смотрел глазами Толстого и героев его произведений. Без книг Толстого и личности их автора с его проповедями не было бы русского интеллигента предреволюционной поры, точнее, этот интеллигент был бы другим.

«У нас теперь все это переворотилось и только укладывается», — трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861—1905 годов. То, что *«переворотилось»,* хорошо известно или, по крайней мере, вполне знакомо всякому русскому. Это — крепостное право и весь «старый порядок», ему соответствующий. То, что *«только укладывается»*, совершенно незнакомо, чуждо, непонятно самой широкой массе населения. Для Толстого этот *«только укладывающийся»* буржуазный строй рисуется смутно в виде пугала — Англии. Именно пугала, ибо всякую попытку выяснить себе основные черты общественного строя в этой *«Англии»*, связь этого строя с господством капитала, с ролью денег, с появлением и развитием обмена Толстой отвергает, так сказать, принципиально. Подобно народникам, он не хочет видеть, он закрывает глаза, отвертывается от мысли о том, что *«укладывается»* в России никакой иной, как буржуазный строй.

Как известно, вся русская культура петербургского периода была культурой логоцентричной. Литераторы были властителями дум, именно они сформулировали «проклятые» вопросы: «Кто виноват?», «Что делать?», «За что?» и «Доколе?». Само писательское звание было исключительно почетным: долгое время всякий, кто печатался в журналах или альманахах, публиковал стихи, повести или романы, ощущал себя принадлежащим к сонму избранных. И благодарные русские читатели даже в третьестепенном литераторе поддерживали эту иллюзию. Во время обороны Севастополя в годы Крымской войны молодые великие князья Михаил и Николай, сыновья императора Николая I, прибыв из Петербурга в осажденный город, первыми нанесли визит артиллерийскому офицеру графу Толстому, и это не показалось им умалением своего великокняжеского достоинства. Не удивился и прапорщик граф Толстой.

Крупные писатели формировали самосознание общества. По их книгам образованные люди судили о реальной жизни и выверяли свою систему ценностей. Идея индивидуального успеха, личного преуспеяния — материального, профессионального, карьерного — все это вызывало нескрываемое осуждение классической русской литературы. Вспомним эпопею «Война и мир». Внимательно посмотрим на образ одного из второстепенных персонажей романа. Этот персонаж антипатичен автору, который испытывает к нему нескрываемую брезгливость. Его зовут Альфонс Карлович Берг, и он олицетворяет собой столь неприятную Толстому буржуазность. У него нет реальных исторических прототипов. Берг создан творческой фантазией автора: в годы царствования Александра I в среде гвардейских офицеров еще не существовало молодых людей, столь откровенно декларирующих свою приверженность системе буржуазных ценностей. Берг — это человек пореформенной России, волею автора перенесенный в начало XIX века. Благодаря этому художественному приему первые читатели романа, жившие уже в пореформенной России, получили возможность увидеть, какими глазами дворяне столь почитаемой Толстым героической эпохи смотрели бы на людей, живущих в годы правления Александра II, когда натиск новых капиталистических отношений стал повсеместным.

Берг впервые предстает перед читателями во время именин в доме Ростовых. Старый холостяк Шиншин, двоюродный брат графини-матери и свой че-

ловек в семье московской знати, от скуки беседует с никому не ведомым Бергом и не скрывает своего превосходства перед случайным гостем с нерусской фамилией. «Он, казалось, снисходил до своего собеседника. Другой, свежий, розовый, гвардейский офицер, безупречно вымытый, застегнутый и причесанный, держал янтарь у середины рта и розовыми губами слегка вытягивал дымок, выпуская его колечками из красивого рта. Это был тот поручик Берг, офицер Семеновского полка...»[2] Нескрываемый эгоцентризм Берга, столь естественный для человека пореформенной эпохи, воспринимается и самим автором, и гостями в доме Ростовых как нечто вульгарное и недопустимое в среде московского барства.

«Берг говорил всегда очень точно, спокойно и учтиво. Разговор его всегда касался только его одного; он всегда спокойно молчал, пока говорили о чем-нибудь, не имеющем прямого к нему отношения. [...] Но как скоро разговор касался его лично, он начинал говорить пространно и с видимым удовольствием.

— Сообразите мое положение, Петр Николаич: будь я в кавалерии, я бы получал не более двухсот рублей в треть, даже и в чине поручика; а теперь я получаю двести тридцать, — говорил он с радостною, приятною улыбкой, оглядывая Шиншина и графа, как будто для него было очевидно, что его успех всегда будет составлять главную цель желаний всех остальных людей».

Подобная расчетливость была анахронизмом в Александровскую эпоху, когда благородное сословие Российской империи тратило деньги, не зная им счета, не задумываясь о том, откуда они берутся, медленно и верно проматывая на свои прихоти огромные состояния. Столбовой дворянин не мог быть расчетливым: экономность — это мещанская добродетель. И при Екатерине Великой, и при Александре I, и при Николае I русские дворяне не чуждались поиска служебных выгод и не гнушались извлечением *безгрешных доходов,* однако в течение жизни нескольких поколений никто не соотносил приход с расходом и не почитал расчетливость достоинством. Берг не таков. В то время, когда его сверстники, молодые русские дворяне Николай Ростов, Борис Друбецкой, Анатоль Курагин, широко живут на родительские деньги, экономный поручик Берг ухитряется не только откладывать часть своего весьма скромного жалованья, но и помогает своим родителям. У Берга нет ни состоятельных родителей, ни знатных покровителей, ни влиятельной родни. Он может рассчитывать только на самого себя и не скрывает своего желания преуспеть.

Из дальнейшего хода романа мы узнаем, как складывается судьба этого персонажа. Сначала он становится ротным командиром. «Берг, во время похода получив роту, успел своей исполнительностью и аккуратностью заслужить доверие начальства и устроил весьма выгодно свои экономические дела». Внимательный читатель легко поймет прозрачный авторский намек: Берг быстро сообразил, как извлечь из командования ротой *безгрешные доходы.* При встрече с адъютантом князем Андреем Болконским он прежде всего интересуется именно приращением этих доходов. «Берг воспользовался случаем спросить с особенною учтивостию, будут ли выдавать теперь, как слышно было, удвоенное фуражное армейским ротным командирам? На это князь Андрей с улыбкой отвечал, что он не может судить о столь важных государственных распоряжениях, и Берг радостно рассмеялся».

Лев Николаевич подчеркивает, что у Берга нет чувства собственного достоинства: ради карьеры он готов не только безропотно вытерпеть неправедный гнев высокого начальства, но и способен хвастаться своей находчивостью перед окружающими. Гвардеец Берг самодовольно рассказывает армейскому гусару графу Николаю Ростову, как во время похода великий князь

[2] Здесь и далее роман цит. по: Толстой Л. Война и мир. М., 1978, т. I, с. 58.

Константин Павлович, младший брат императора и командир Гвардейского корпуса, стал изливать свой августейший гнев на Берга.

« — Поверите ли, граф, я ничего не испугался, потому что я знал, что я прав. Я, знаете, граф, не хвалясь, могу сказать, что я приказы по полку наизусть знаю и устав тоже знаю, как *Отче наш на небесех*. Поэтому, граф, у меня по роте упущений не бывает. Вот моя совесть и спокойна. Я явился. (Берг привстал и представил в лицах, как он с рукой к козырьку явился. Действительно, трудно было изобразить в лице более почтительности и самодовольства.) Уж он меня пушил, как это говорится, пушил, пушил; пушил не на живот, а на смерть, как говорится; и «Арнауты», и черти, и в Сибирь, — говорил Берг, проницательно улыбаясь. — Я знаю, что я прав, и потому молчу: не так ли, граф? «Что, ты немой, что ли?» — он закричал. Я все молчу. Что ж вы думаете, граф? На другой день и в приказе не было; вот что значит не потеряться! Так-то, граф, — говорил Берг, закуривая трубку и пуская колечки.

— Да, это славно, — улыбаясь, сказал Ростов.

Но Борис, заметив, что Ростов сбирался посмеяться над Бергом, искусно отклонил разговор».

Граф Николай Ростов, с рождения принадлежавший к высшему обществу первопрестольной столицы, мог позволить себе такую насмешливую реакцию. Сам он, если бы оказался в подобной ситуации, без всякого сомнения, не стал бы молча терпеть всем известную вспыльчивость великого князя — и за это бы поплатился: в лучшем случае выговором в приказе, в худшем — карьерой и разжалованием в рядовые. У Николая Ростова с момента рождения есть целый веер прекрасных возможностей: для выпускника Московского университета уже было готово место в Архиве Коллегии иностранных дел, но граф не захотел стать *архивным юношей* и юнкером определился в Павлоградский гусарский полк; он мог стать адъютантом князя Багратиона, но счел ниже своего достоинства воспользоваться рекомендательным письмом, которое прислала ему графиня-мать, и так далее и тому подобное. Для него с его состоянием и его связями даже разжалование в рядовые не стало бы концом света: хлопоты московской родни, без сомнения, помогли бы ему, как это и произошло с Долоховым, быстро за отличие в боях снова вернуть себе офицерский чин. Не стал для Ростова трагедией и его баснословный проигрыш в карты сорока трех тысяч рублей, хотя именно этот карточный долг и подорвал благосостояние семьи Ростовых. Не имевший ни связей, ни состояния лифляндский дворянин Берг ничего подобного себе позволить не мог. Пререкание с великим князем стало бы для него концом жизни, ибо, лишившись возможности сделать блестящую карьеру, он был бы обречен на жалкую участь.

Толстой не очень внимателен к этому второстепенному персонажу и его сослуживцу князю Борису Друбецкому: автор даже не дает себе труда запомнить, в какой именно гвардейский полк он определил столь несимпатичных ему персонажей. Если в начале романа говорится, что они после именин у Ростовых отправляются на службу в лейб-гвардии Семеновский полк, то в дальнейшем и Берг, и Друбецкой оказываются офицерами лейб-гвардии Измайловского полка. Непростительная небрежность для бывшего военного! Автор романа даже не дает себе труда запомнить имя собственного героя: на протяжении всей эпопеи он лишь трижды называет Берга по имени — два раза Альфонсом и один раз Адольфом. Во время неудачной для русской армии битвы под Аустерлицем Берг получает рану в правую руку, перекладывает шпагу в левую руку и остается в строю до конца сражения. Этот эпизод романа восходит к реальному историческому событию. Именно во время Аустерлицкого сражения семеновский подпоручик барон Иван Иванович Дибич, получив ранение в кисть правой руки, переложил шпагу в левую руку и не покинул поле боя, за что был награжден Золотой шпагой с надписью «За храбрость». С этого сражения началось стремительное восхождение Дибича по лестнице чинов и наград. Бедный, хотя и знатный, силезский дворянин барон Дибич

сделал блистательную карьеру: стал российским генерал-фельдмаршалом, графом и кавалером всех высших орденов... и был забыт вскоре после смерти.

Однако для Толстого ни реальный Дибич, ни вымышленный Берг не были олицетворением героизма. Великий писатель возводит на пьедестал никому не ведомых скромных тружеников войны: вымышленных штабс-капитана Тушина и майора Тимохина и реально существовавших генералов Дохтурова и Коновницына, не претендующих на знаки отличия и победные лавры, на воздаяние при жизни и место на страницах истории после смерти. И одновременно Толстой не скрывает скепсиса и иронии по поводу официально признанных военачальников, имена которых стали образцом героического поведения во время Отечественной войны 1812 года.

Толстому антипатичны люди, которые во всеуслышание трубят о своих подвигах и своей доблести, претендуя на воздаяние. Именно так поступает вымышленный писателем Берг. Толстой трижды пишет на страницах романа о том, как Берг, переложивший шпагу в левую руку, всем рассказывает об этом. Неприязнь автора к этому персонажу столь велика, что окарикатуренный образ Берга несколько выламывается из конструкции сугубо реалистического романа. Толстой не без сарказма замечает в скобках: «Берг жизнь свою считал не годами, а высочайшими наградами». В начале романа он поручик гвардии, спустя четыре года гвардии капитан, а вскоре — полковник, кавалер орденов св. Владимира 4-й степени и св. Анны 2-й степени, ожидающий подходящей вакансии полкового командира. Он не только сам занимает выгодные служебные места, но и не забывает о своих родителях. По ходатайству полковника им назначена аренда в Остзейском крае, то есть его родителям предоставлено право получать доход с казенного имения. Берг выгодно женится на графине Вере Ростовой, старшей сестре Наташи. Еще молодым офицером он, увидев Веру в московском театре, решил, что эта девушка станет его женой. Берг целеустремленно стремился к этому браку в течение четырех лет и добился своего. За эти четыре года, благодаря безалаберности графа Ильи Андреевича Ростова, мотовству его супруги и карточному проигрышу Николая Ростова, денежные дела семьи безнадежно запутались. Берг хладнокровно учел это обстоятельство и сделал предложение, которое было принято. Если бы состояние Ростовых не было расстроено, лифляндскому дворянину Бергу никогда бы не отдали руку знатной московской барышни графини Веры. Автор, а вслед за ним и исследователи творчества Толстого не желают замечать тот очевидный факт, что Берг собственными усилиями создал фундамент своего благополучия — материального и служебного. Он никому не делал подлостей, никого не предавал, принял участие в нескольких военных кампаниях и всего добился честно.

«Хотя некоторые вольнодумцы и улыбались, когда им говорили про достоинства Берга, нельзя было не согласиться, что Берг был исправный, храбрый офицер, на отличном счету у начальства, и нравственный молодой человек с блестящей карьерой впереди и даже прочным положением в обществе».

А в это же время столь любимые Толстым Ростовы живут безалаберно и безответственно, быстро расстраивая и проматывая доставшееся им от предков большое состояние. Старый граф Илья Андреевич Ростов, вызывающий у Льва Николаевича такие нежные чувства, ведет абсолютно паразитический образ жизни: нигде не служит, на широкую ногу живет в Москве, в качестве одного из старшин Английского клуба устраивает роскошные обеды, в деревне держит огромную псовую охоту, постоянно проигрывает соседям сотни рублей в карты и совершенно не занимается хозяйством, передоверив дела управляющему Митеньке, который его беззастенчиво обманывает. В результате, когда пришла пора выдавать Веру замуж, выяснилось, что приданого нет. (В итоге Берг получил за Верой двадцать тысяч наличными и вексель на восемьдесят тысяч; из черновиков романа мы узнаем, что граф Ростов был вы-

нужден обратиться к ростовщикам и достал деньги на приданое за очень большие проценты, что еще больше расстроило его и без того не блестящие дела.) И, несмотря на все это, симпатии Толстого на стороне Ростовых, но не на стороне Берга.

В течение полутора веков несколько поколений русской интеллигенции смотрели на Берга глазами Толстого. Гениальный автор представил Берга как беззастенчивого карьериста, и читатели романа безоговорочно ему поверили. Берг умел четко *ставить* цель в жизни и последовательно ее *добиваться*. Толстой смотрит на Берга глазами московского барина Шиншина, которому претит немецкая мелочность Берга и его мещанская расчетливость, не имеющая ничего общего с широтой и удалью русского человека. Русский интеллигент хотел бы идти по жизни так, как шел по ней граф Илья Андреевич Ростов: ничего не рассчитывая, повинуясь своим душевным порывам, не давая себе труда разобраться в реалиях сегодняшнего дня, не думая о завтрашнем дне. При этом интеллигент, как правило, не задумывался о том, чем закончилась для семьи Ростовых такая жизнь. Вышедший из народа разночинец не имел ни состоятельной родни, ни влиятельных покровителей и всего в жизни должен был добиваться сам. Но, несмотря на это, достижение личного успеха не было основанием его системы ценностей. В этой *обломовщине* русского интеллигента заключался один из самых важных парадоксов русской жизни пореформенной эпохи. И тот, кто рискнул бы, подобно Бергу, артикулировать идею достижения личного успеха, подвергся бы безусловному моральному осуждению. Русский интеллигент постоянно находился между Сциллой и Харибдой. С одной стороны, все дворянское сословие ассоциировалось у него с постыдным крепостничеством, с другой — он с порога отвергал наступившее царство Ваала. Он отринул прошлое и решительно отряхнул его прах со своих ног, но не сумел найти свое место ни в настоящем, ни в будущем. Отвергнув систему ценностей золотого века русской дворянской культуры, русский интеллигент принципиально отказывался принять систему буржуазных ценностей, хотя именно наступившее царство Ваала и предоставило разночинцу шанс для самореализации.

И М Е Н А

Ларс фон Триер

АНТОН ДОЛИН

Фон Триер и Вагнер

> В лице Вагнера современность говорит своим интимнейшим языком: она не скрывает ни своего добра, ни своего зла, она потеряла всякий стыд перед собою.
>
> ***Фридрих Ницше. «Казус Вагнер»***

Во всем виноват Вагнер. Кто же еще?

Мастер самоограничения, изобретатель пяти и более препятствий для себя, коллег и зрителей, Ларс фон Триер пустился во все тяжкие. Дав в год пятидесятилетия страшный зарок — не ездить, после провала комедии «Самый главный босс», больше в Канн, он нарушил данное слово, явившись на Лазурный берег с «Антихристом». А потом наплевал и на все остальные правила. Забросил неоконченные проекты, предал и «Догму 95», и брехтианство «Догвиля», слег в больницу с тяжелой депрессией, а вышел другим человеком (или, по меньшей мере, другим режиссером). Изощренный символизм, невыносимо медленные планы, визуальные галлюцинации, размытые сюжеты, дрейф по наследию Тарковского, многими принятый за издевательство над покойным...

Едкий критик моветона, фон Триер погрузился с головой в сладостную пучину дурного вкуса, и как же было обойтись без Вагнера? Причем не абы какого, а самого хрестоматийного: правда, увертюра к «Тангейзеру» и «Полет валькирий» уже звучали в «Эпидемии» (там это носило характер культурной шутки, кавычек для вставного сюжета), но оставалось неиспользованным Вступление к «Тристану и Изольде». Оно-то и пригодилось в «Меланхолии» — два часа напролет, в хвост и гриву, все громче и пронзительней. Не принято совмещать ритм монтажа с сильными долями в музыке? Прекрасно, именно этот прием фон Триер возьмет на вооружение. Звучит tutti — и камера обращается к космосу, откуда летит к Земле ее прекрасная убийца, планета Меланхолия.

Где Вагнер — там немецкие корни, о которых и спросила режиссера на каннской пресс-конференции журналистка. А его понесло. Немцы — значит, нацисты, Вагнер — значит, антисемитизм... Запутавшись в собственном бреде, режиссер пытался выйти из ситуации с достоинством, но не преуспел. Сочувствовать ему, впрочем, нелепо: «Меланхолию» все равно наградили. Да, фон Триера перестали пускать в Канн — а ему скандальный ореол только на руку. Особенно в преддверии новой работы, многочасового арт-порно «Нимфоманка», о запуске которого он объявил на той же пресс-конференции.

Что до статуса «персоны нон грата», то такой прирожденный нонконформист, как фон Триер, может им только гордиться. «Я не беру назад свои слова — я сожалею, что их неправильно поняли!» — твердил уже тысячу раз извинившийся датчанин в интервью израильскому телевидению. А пару месяцев спустя просил прощения уже за маньяка Брейвика, объявившего после учиненной им бойни, что вдохновлялся он триеровским «Догвилем»... Точь-в-точь, как Гитлер — операми Вагнера.

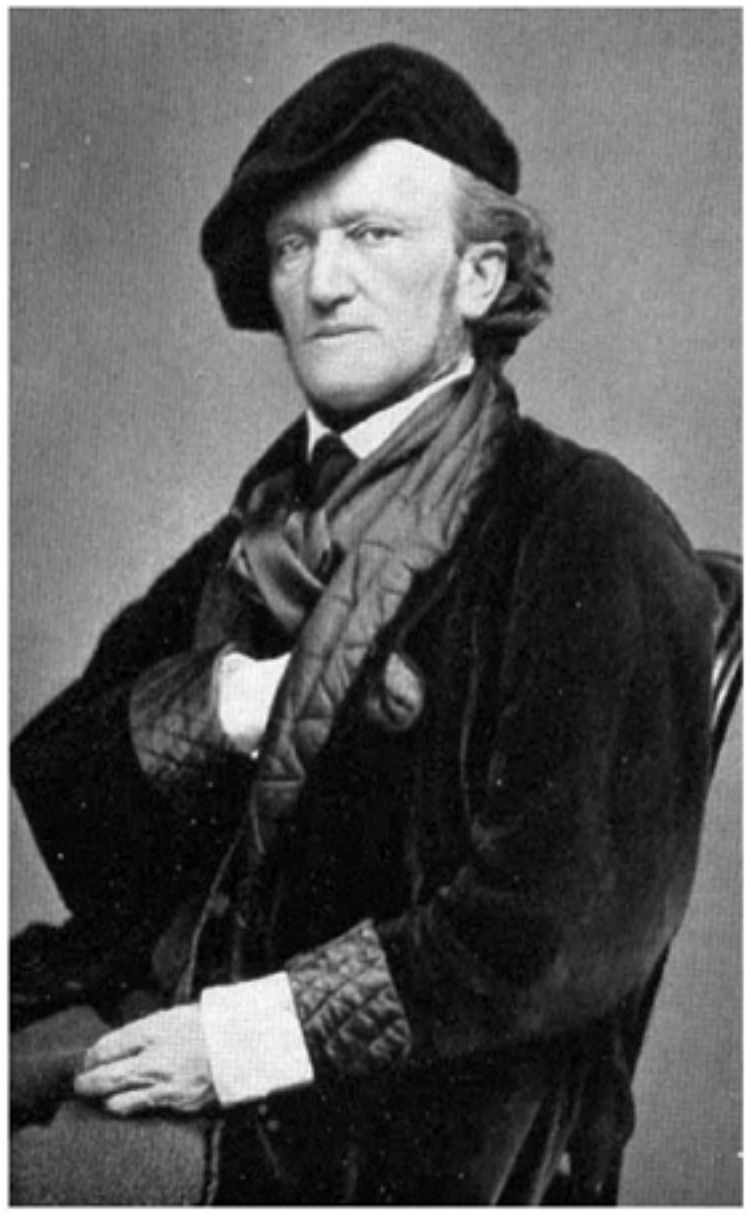
Провести параллель соблазнительно: для любого искусства проклятые поэты, сочетающие гений со злодейством, — вишенка на торте. Оба пижоны: Вагнер щеголял в бархатном берете, Триер взял аристократическую приставку «фон», но не ограничивается ли сходство этим? Да, Вагнер был революционером не только в музыке, а фон Триер давно объявил себя коммунистом; только для датского вольнодумца это не столько позиция, сколько поза, и за ним полиция не охотилась. Да, оба не дружат с семейным уютом, но Вагнер изменял своей благоверной с женами спонсоров, потом осмысляя адюльтер в романтических операх, а фон Триер просто развелся с супругой и ныне счастлив во втором браке с бывшей няней своих детей, и двух девочек, и родившихся позже двух мальчиков воспитывает именно он. Говорят, он хороший отец, и вряд ли его отпрысков ждет та же участь, что несчастного Зигфрида Вагнера, композитора и дирижера поневоле. Наконец, Вагнер был убежденным антисемитом — а фон Триер, несмотря на злосчастный каннский демарш, до тридцати трех лет считал себя евреем по крови (только на смертном одре мать рассказала ему, что его биологическим отцом был немец!) и ходил в синагогу. По убеждениям он — настоящий космополит, интернационалист и левак. Трудно представить себе статью «О еврействе в режиссуре» за его подписью.

Артур Рэкхем. «Зигфрид». 1910—1911

Фон Триер сам складывает о себе анекдоты: памятна трехминутка из канского альманаха «Каждому свое кино», где он убивал молотком невнимательного зрителя на сеансе собственной картины. Вагнер тоже был героем анекдотов, но их рассказывали за его спиной: известна история о недовольном слушателе, который в антракте, кажется, «Лоэнгрина» пришел к директору театра жаловаться на беспокойного соседа, постоянно топавшего ногой и бурчавшего что-то под нос, — и выяснил, что выгнать назойливого господина из зала невозможно, поскольку это и есть композитор.

И все же стоит копнуть чуть глубже,

чтобы обнаружить глубинную связь между двумя гениями-невротиками. Недаром фон Триер использовал музыку Вагнера уже во втором своем фильме, недаром взялся ставить в Байрёйте «Кольцо нибелунга» (до того ни разу не пробовав силы ни в опере, ни в театре) и даже написал режиссерские разработки, которые не пошли в дело только из-за невозможности выбить должный бюджет. Недаром и в «Меланхолии», по собственному признанию режиссера представляющей собой сплошное guilty pleasure[1], он использовал именно Вагнера и именно Вступление к «Тристану...». Фон Триер, после «Антихриста» объявивший себя лучшим режиссером в мире, взял ту музыку, которую, ссылаясь на Пруста, назвал величайшим произведением искусства в истории человечества.



Вильгельм Рихард Вагнер

Интересно, где он нашел эту цитату? Вряд ли у Пруста, которого датский провокатор пока не читал. А может, это собственное убеждение фон Триера? Раз уж все равно наступил конец света (как минимум, на экране), то лучшего саундтрека не найти. Умирать — так с музыкой. Умирать с музыкой — так именно с такой.

Оба — авторы категоричных и радикальных манифестов, после каждого из которых мир должен был измениться навсегда... но не изменился: дорогой гения может идти лишь он сам. Обоих могут обожать или ненавидеть люди, вовсе не искушенные в опере или кинематографе. Оба не разделяют личность и творчество: одно — всегда интегральная часть другого.

Если Ларс фон Триер — воплощение современной авторской режиссуры, то Рихард Вагнер — ее родоначальник. Именно он концептуально доказал, что главная фигура оперы — дирижер (читай, режиссер), чья интерпретация может изменить характер музыки. Он же первым начал требовать единства замысла и исполнения: опера должна быть придумана композитором, а не заказчиком (читай, продюсером), и даже Людвиг Баварский, разоривший ради Вагнера целое государство, не смел выбирать для него сюжеты. Он сам писал себе либретто (читай, сценарии), хотя его поэтический дар порой вызывал сомнение даже у яростных поклонников его музыки. Он построил себе театр. Он отбирал исполнителей для своих шедевров. Он основал один из первых европейских фестивалей — и положил начало современному фестивальному движению.

Кинематографичность Вагнера — сложнейшая теорема, которую фон Триер готовился доказать своей неосуществленной байрёйтской постановкой. В вагнеровской системе лейтмотивов датчанин нашел материал для монтажа: совмещение певцов с видеопроекцией позволяло прервать тягучий монолог планом из другого времени/места (подобная методика параллельно была разработана в нашумевшей парижской постановке «Тристана и Изольды», где сце-

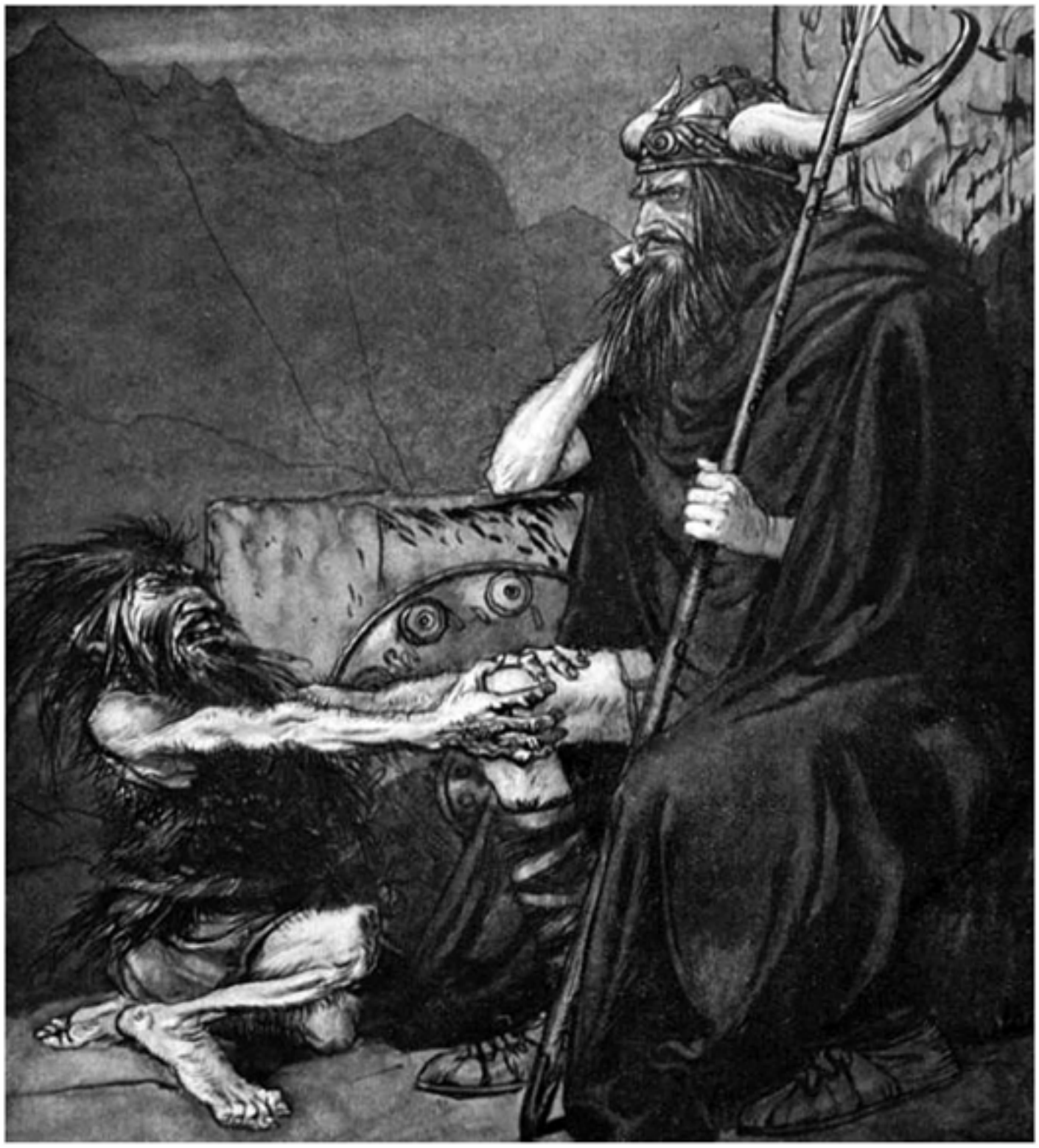
[1] Guilty pleasure (*англ.*) — грешное удовольствие.

ническое действие Питера Селлерса дополнялось масштабным видео Билла Виолы). Другое изобретение фон Триера — «зумы», крупные планы, которые предполагалось осуществлять путем полного затемнения сцены и выборочного выхватывания ее отдельных фрагментов лучом прожектора. Воздушные битвы валькирий должны были быть решены при помощи своеобразного dolby-stereo — перемещения звука по траектории предполагаемого полета. В «Кольце нибелунга» фон Триер хотел осуществить мечту о «театральном Голливуде», избежав развлекательного схематизма, но обогатив действие спецэффектами, и облечь неосуществимый в XIX веке замысел Вагнера в плоть и кровь.

С другой стороны, в фильмах фон Триера не меньше оперного, чем в операх Вагнера кинематографического.

Повышенный интерес к эстетике немецкого романтизма датчанин проявил еще в дипломных «Картинах освобождения», в финале которых ослепленный нацист взмывал над лесом; готический сумбур царил в дебютном «Элементе преступления» и прояснялся в «Европе», а между ними как раз и была «Эпидемия», где звучал Вагнер. В том фильме, сколь несовершенном, столь и забавном, сталкивались два киноязыка: псевдодокументальный и условно-оперный, почти сказочный. Победил первый, и фон Триер пере-

Артур Рэкхем. «Золото Рейна». 1910—1911



Артур Рэкхем. «Гибель богов». 1910—1911

жил успех с телевизионным «Королевством», а потом окончательно уверовал в ручную камеру и взял Канн на абордаж с драмой «Рассекая волны». В ее суровом мире было не до опер: община, в которой совершала свои подвиги дурочка Бесс, даже колоколов на церковной колокольне не признавала. Однако колокола все-таки звучали, будто из вагнеровского запредельного Монсальвата, а прагматичные доктора из «Королевства» на поверку оказывались маленькими Фаустами, выращивавшими в лаборатории своего Гомункула — нелишне тут вспомнить, что непосредственно перед «Летучим Голландцем» Вагнер написал увертюру «Фауст».

В «Идиотах» фон Триер решительно отменил закадровую музыку, но ненадолго: «Танцующая в темноте», притворяясь мюзиклом, была настоящей оперой, трагической и мощной. Исполнявшаяся вначале при погашенном свете, увертюра была выдержана в вагнеровском духе: духовые, замедленный темп, торжественная интонация. Заметим, подобные увертюры немецкий реформатор признавал только в молодости, а потом перешел к более сложным и концептуальным вступлениям (так же, как и опера уступила место музыкальной драме), которые исполнялись при поднятом занавесе. Так, в «Антихристе» и «Меланхолии» начальная музыка сопровождается видеорядом, содержащим в себе визуальные лейтмотивы предстоящего действа. Сами начальные темы, разумеется, оперные; в «Антихристе» это еще Гендель, соотечественник Вагнера и его предшественник в освоении рыцарской тематики (ария Lascia ch'io pianga из «Ринальдо»), в «Меланхолии» — уже Вагнер, Вступление к «Тристану...».

Этот фильм — не просто киноопера, а опера космическая. Вспомним: уничижительное обозначение фантастического поджанра наполнилось новым смыслом в 1970-х, когда свои «Звездные войны» сделал Джордж Лукас (многие отмечали вагнеровское влияние в партитуре Джона Уильямса), а Стэнли Кубрик — «Космическую Одиссею», где планеты пускались в пляс под музыку Рихарда Штрауса, навеянную прозой знатного вагнерианца Фридриха Ницше (сам Штраус тоже многим был обязан Вагнеру). У фон Триера вымышленная планета Меланхолия бесстыже нарушает законы физики, сходя

«Европа»

с орбиты и направляясь к Земле, чтобы раздавить и поглотить ее — с этих кадров, приписанных к провидческим видениям главной героини Жюстин, начинается фильм. Столкновение планет называется в нем «танцем смерти»; слышимая одной лишь Жюстин мелодия «Тристана...» — та музыка, в ритме которой танцуют небесные тела. Стоит меланхоличке поднять голову, обратив взор от ненавистной Земли к возлюбленному Космосу, и в пространстве начинают звучать вопрошающие струнные вагнеровского Вступления. К финалу эта неземная гармония наполняется такой инфернальной силой, что барабанные перепонки вот-вот лопнут... прагматичная Клер, двойник и сестра Жюстин, зажимает уши, а расслабленная, впавшая в нирвану Жюстин сидит, закрыв глаза, будто меломан в Байрёйте, и наслаждается запредельной акустикой.

Еще в «Танцующей в темноте» фон Триер при помощи Бьёрк осуществлял в миниатюре утопию вагнеровского gesamtkunstwerk. Сперва ритм, а потом и музыка рождались из скрежета станков, шороха ткани, скрипа пера по бумаге, и весь мир участвовал в рождении произведения искусства. В «Антихристе» и «Меланхолии» фон Триер экспериментирует с формой, отказываясь от сухой и аналитической литературности «Самого главного босса», «Догвиля» и «Мандерлая». Теперь его цель — органический сплав звука и изображения, в котором гегемония слова отменена. Если в чем-то «Антихрист» и отвечает заявке на жанр хоррора (вопрос спорный), то именно в этом: иррациональная сила закадрового шума лишает смысла даже самый сложный текст, а «человек слова» отступает перед «человеком чувства». Вагнерианство режиссера проявляется в том, как виртуозно он тасует лейтмотивы, используя элементы своих предыдущих работ и абсолютно новые сегменты. Музыкальность в том, как чутко он следит за ритмом повествования, иногда замедляя

его донельзя, почти до полной остановки, а потом убыстряя до абсурда, не забывая о рефренах, напоминающих уже о «паттернах» американских минималистов (взять хотя бы фразу «Где ты, ублюдок?», повторяемую героиней бесконечно, что позволяет напряжению возрасти до предела).

«Рассекая волны», «Догвиль» и «Мандерлай» разделены на главы, как романы. «Антихрист» и «Меланхолия» — на акты, как оперы. В «Антихристе» четыре действия, плюс прелюдия и эпилог, в «Меланхолии» более лапидарная структура: вступление и два действия. Дихотомия этого фильма не

«Танцующая в темноте»

только в сопоставлении двух сестер, по-разному встречающих конец света, не только в конфликте Земли и Меланхолии, но и в столкновении Жизни, которой посвящена первая часть, и Смерти, в предвкушении которой разворачивается вторая. Вагнеровский прием радикальной ретардации действия, эффектно примененный во втором акте «Тристана и Изольды», находит органичное воплощение в занимающей всю первую половину картины сцене свадьбы, где также не происходит ничего, кроме ожидания невозможного (и не случающегося) катарсиса. Тем сильнее и неудержимее во второй половине невидимая мелодия вагнеровской песни «любвисмерти», liebestod, в неприличной истоме которой Жюстин разоблачается донага, нежась в холодных ночных лучах Меланхолии. Катарсис случается, когда приходит смерть, — точно так же, как в «Тристане и Изольде».

Оперы Вагнера неразрывно связаны с древнегерманской мифологией и средневековой поэтикой; фон Триеру эти мотивы вроде бы чужды — если не считать «Медеи», сделанной им для телевидения по неосуществленному сценарию Дрейера (действие перенесено из Древней Греции в Скандинавию). Случай использования чужого сценария — единичный, пиетет по отношению к тексту — максимальный, никаких намеков на революционную интерпретацию нет в помине. Подобным прецедентом должно было стать и байрёйтское «Кольцо нибелунга»: новых трактовок за точной и тщательной разработкой фон Триера прочесть не получается. Но вовсе не потому, что режиссеру изменила его обычная отвага. Просто он берется только за близкий себе материал, который без труда может присвоить. Таким материалом для него служил и кумир молодости — Дрейер, и кумир на все времена — Вагнер.

А вот точность Вагнера в следовании первоисточникам обманчива. В XX веке это чувствовали многие постановщики, но лучше прочих передал Патрис Шеро. В его легендарном «Кольце нибелунга» 1976 года боги и герои, вооруженные мечами и копьями, были обряжены в буржуазные сюртуки и платья вагнеровских времен, а разговор Вотана с Фрикой напоминал о супружеской разборке из пьесы Ибсена или Стриндберга. В «Тристане и Изольде» (2005), поставленной Кристофом Марталером, возлюбленные и вовсе превращались в беккетовских «маленьких людей», постапокалиптических клерков в тенетах безысходной банальности. В операх Вагнера отозвалась убийственная мелочность самой жизни, за сто лет до Марталера остроумно обозначенная «Тристаном» Томаса Манна — историей о том, как высокий вагнеровский идеал проецируется на судьбы простых смертных (работая над «Меланхолией», фон Триер читал именно Манна).

Речь не о снижении пафоса, не об ироническом низведении возвышенных сверхчеловеков, а об обнаружении зазора между эпической цельностью мифа и драматической раздробленностью свидетеля fin de siècle, так точно предсказанной Вагнером. Недаром его оперы высоко ценили модернисты, недаром они — в центре обсуждения в романах Пруста (страстного вагнерианца), Джойса (критика Вагнера) и Музиля (хранившего ироническую дистанцию). Но и на протяжении всего XX века, как и начала XXI, раз за разом проявлялась актуальность идиосинкразической психологии вагнеровского человека.

Ее наглядное воплощение — триеровская Жюстин. Не случайно звучит Вступление именно к «Тристану и Изольде», а не любой другой опере: дело не только в том, что эта музыка давно признана идеальным воплощением меланхолии. Ведь Жюстин в начале фильма едет на собственную, заранее ненавистную свадьбу, в точности как Изольда, — пусть не на корабле, а на лимузине. Однако ее, в отличие от вагнеровской героини, никто не принуждает, она совершает насилие над собой сама. И рядом с ней не тайный возлюбленный, а тот самый постылый муж. В «Меланхолии» нет ни одного Тристана, а вот королей Марков — пруд пруди: и тривиальный до боли

«Догвиль»

«Меланхолия»

в зубах красавец жених (уже муж), и посаженый отец — назойливый босс из рекламного агентства, и собственный папаша невесты — жовиальный пожилой бездельник, и ничтожный клерк-коллега, и зять — скряга и рационалист... Весь первый акт фильма — безнадежные поиски Тристана, по завершении которых Изольде остается только впасть в депрессию. А выход из нее уже во втором действии рожден надеждой на беспорочное совокупление с планетой-убийцей, эротические намерения которой отчетливо явлены еще в увертюре (столкновение Земли с Меланхолией подано как акт любви и последующего поглощения).

Женщина, не равная никому из мужчин — только небесному телу. Любимая героиня фон Триера с того самого момента, когда он впервые осознал, что женские портреты даются ему лучше мужских. То есть с «Рассекая волны», где, пока герой лежал в параличе, героиня налаживала прямой диалог с Богом. Из той же породы Карен, с милосердной улыбкой взирающая на детские забавы мужчин-инфантилов («Идиоты»), Сельма («Танцующая в темноте»), преображающая вселенную силой воображения, и Грейс («Догвиль», «Мандерлай»), которой дано стирать целые города, будто каракули, нанесенные мелом на асфальт. У каждой из героинь есть свой магический секрет — как положено в сказке, будучи скрытым, он дает им дополнительный источник силы, а раскрываясь, становится их слабым местом. В случае с безымянной героиней «Антихриста» — это умение колдовать, приводящее к гибели ребенка, в случае с Жюстин — способности провидицы, которая твердо знает число фасолин в банке и столь же уверенно пророчит гибель погрязшей во зле Земле и населяющему ее человечеству.

Чем не вагнеровские героини? Жертвенный пафос гибнущей в волнах Сенты из «Летучего голландца» унаследован Бесс из «Рассекая волны» (убивающий ее демонический капитан, сыгранный Удо Киром, — типичный Голландец). Сента колеблется между банальным симпатягой женихом и величественным призраком, как Жюстин, и точно так же выбирает не жизнь, но смерть. У Жюстин есть сестра-двойник Клер — здравомыслящая и преуспевающая, искусствовед по профессии, примерная жена и мать: там, где она в своей стихии (например, на свадьбе), ее сестра-меланхоличка лезет на стену, а там, где сестра обретает стоическое мужество и ясный ум (например, в преддверии апокалипсиса) она, как все нормальные люди, поддается панике. Такие же пары встречаются во многих вагнеровских операх — неземные качества одной героини подчеркивают приземленность другой: чувственная Венера и целомудренная Елизавета из «Тангейзера», колдунья Ортруда и кроткая Эльза из

«Лоэнгрина», бунтарка Брунгильда и послушная Гутруна из «Гибели богов». В последних операх здравые героини становятся почти эпизодическими — Гутруна нужна только для сюжетного конфликта, а в центре все-таки не она, а ее соперница — уязвленная валькирия. В поздних «Тристане и Изольде» и «Парсифале» героиня всего одна, фигура цельная и наделенная сверхъестественными способностями. И, разумеется, она — хранительница тайны, в первых операх композитора порученной героям-мужчинам (Голландец, Тангейзер, Лоэнгрин), но позже окончательно доверенной героиням.

«А за что эту даму сожгли на костре?» — встрепенулся в финале «Кольца нибелунга» Антон Брукнер, боготворивший музыку Вагнера, но путавшийся в его сюжетах. Ответ фон Триер дал в финале «Антихриста», где мужчина, исчерпав прочие аргументы, сжигает свою противницу — и жену. Горя инфернальным пламенем, героини Вагнера и фон Триера становятся источниками света для остальных. Их сверхчеловеческую природу композитор передавал невероятными по сложности и красоте партиями, которые в середине XIX века считались неисполнимыми; фон Триер же дарует своим актрисам роли, равных которым у них не было ни до, ни после. Это справедливо в отношении практически всех его актрис — Эмили Уотсон, Бьёрк, Николь Кидман, Брайс Даллас Хоуард, Шарлотты Генсбур, Кирстен Данст... недаром троим из них достался актерский приз в Канне, где ни одного из триеровских актеров-мужчин ни разу не награждали.

Фон Триер не скрывает, что его героини — автопроекции. Их пламенные страсти и амбиции, их непримиримый максимализм — отражения его творческого метода. Вернемся в Байрёйт. Одним из главных скандалов последнего десятилетия там стала постановка «Нюрнбергских мейстерзингеров», осуществленная родной правнучкой композитора и ныне содиректрисой фестиваля Катариной Вагнер. Богатая наследница, которую немецкая пресса называет «оперной Перис Хилтон», предположила, что подлинным реформатором в мире чинной бюргерской поэзии был не рыцарь Вальтер фон Штольцинг (как задумывал Вагнер), а его неудачливый и комический соперник писарь Сикст Бекмессер. Поэтому финальная победа Вальтера — торжество не любви и красоты, а пошлости; Бекмессер, авангардист и акционист, оплеван тупой публикой. Интересная расстановка акцентов: ведь в самом деле сладкая баллада Вальтера сегодня звучит как поп-хит, а ломаная мелодия Бекмессера осталась неожиданной и нетривиальной. Парадоксальным образом, вагнеровский пафос не нарушен. Опера — о том же, что и прежде, — о вредности догматизма в искусстве.

Точно так же в 1990-х, в период постмодернистского формального перфекционизма, фон Триер ввел в обиход шероховатую документальную стилистику, а сегодня, когда неодокументализм стал общим местом, ударился в оперную избыточность метафорического кино, перегруженного живописными символами и визуальными рифмами.

А как с мужчинами? Любимый герой датского режиссера — умник идеалист, который уверен, что знает путь к усовершенствованию мира, и вечно все портит. Где он у Вагнера? Ходульные пришельцы из иного мира — Голландец и Лоэнгрин, раздираемые страстями пленники страстей Тангейзер и Тристан, трагический изгой Зигмунд, изобретательный герой-любовник Вальтер... И все же этими рыцарями ассортимент не ограничен. На закате дней Вагнер внезапно увлекается «идиотами»: мужчины предстают в обличьях вечных детей — наивных, грубых, забывчивых. Таковы и Зигфрид, способный победить дракона, но простодушно подставляющий спину под удар предателя, и Парсифаль, которого его наставник Гурнеманц называет чистым простецом.

Но, конечно, главный идеалист — представитель той силы, что вечно хочет блага и вечно совершает зло, — Вотан, центральный персонаж «Кольца нибелунга». Говоря проще — бог, управляющий миром, но не способный управлять самим собой. Самый главный босс.

Вагнера и фон Триера роднит не только модель творческого поведения, не только определенная эстетика, не только отношение к женщинам, но и особенный тип реформаторского религиозного сознания, которое так ценил в немецком композиторе его друг Ницше. Условная христианская риторика в «Летучем голландце» или «Лоэнгрине» омрачена античными страстями в «Тангейзере», а языческая тетралогия исследует диалектику божественного уже без всякого пиетета. Верховный небожитель Вотан показан как автор утопического проекта по производству на свет сверхчеловека — по искусственному генерированию подлинной свободы воли. Желанный супергерой Зигфрид уничтожает своего создателя, разрубая мечом его волшебное копье; с этого начинается конец света — гибель богов.

К слову, строение одноименной оперы может служить ключом к причудливой композиции «Меланхолии»: частная драма (разваленная свадьба) оборачивается концом света. При этом устроитель торжества — очередной триеровский идеалист, владелец шикарного замка (чем не Валгалла?) Джон, претендующий на знание космических законов, досрочно сходит со сцены, покончив с собой, и оставляет своих подопечных на растерзание безличным силам природы — в точности, как Вотан, становящийся в «Гибели богов» внесценическим персонажем. Не это ли позволяет фон Триеру в «Меланхолии» заявить с окончательной уверенностью о своем атеизме, выраженном в безжалостных словах Жюстин об отсутствии иной жизни во Вселенной, кроме земной (да и та ненадолго)?

Убежденный антихристианин Ницше разругался с Вагнером после «Парсифаля», в котором увидел сладкую и лживую христианскую сказку. А ведь это единственная — за исключением комических «Нюрнбергских мейстерзингеров» — зрелая опера композитора, у которой есть хэппи энд. В разгромной статье «Казус Вагнер» Ницше обвинял своего бывшего кумира в гипнотизерстве (не случайно героя триеровской «Эпидемии», летавшего над полями под музыку из «Тангейзера», звали Месмер и завершалась картина сеансом гипноза). В самом деле, гипнотическая музыка Святой Пятницы в «Парсифале» растворяет невидимые двери в зачарованное пространство, где хранится Грааль: Монсальват. Что же это, как не «волшебная пещера» из финала «Меланхолии», игрушечное укрытие от страстей и горестей вещного мира! Чем торжественней и прекрасней звучащая там музыка, тем крепче уверенность в том, что написавший ее человек был лишен каких бы то ни было иллюзий и строил, как умел, свое шаткое убежище от неизбежной смерти. Она наступила через считанные месяцы после завершения «Парсифаля».

«Хэппи энда не будет», — предупреждал зрителей фон Триер. И сдержал обещание. Признавшись в ненависти к «последним песням» в «Танцующей в темноте», он оборвал экстатическую музыку Вагнера в высшей точке — точке столкновения планет, после которой музыку слушать будет некому и незачем. Траурная эпитафия прозвучит только после приличествующей паузы, на финальных титрах: вступление к третьему действию «Тристана и Изольды», тяжелые предсмертные аккорды, встречающие героя на смертном ложе. К этому моменту многие успеют покинуть зрительный зал. Предвидя это, фон Триер сказал и показал самое главное в течение первых десяти минут — в невыносимо красивых кадрах, живописующих окончательный и бесповоротный конец всего сущего. Умение сказать все в начале и удерживать внимание до конца — свойство больших талантов; преуспел в нем и Вагнер, открыв «Тристана и Изольду» вошедшим в историю аккордом. С этих звуков, тревожных и томительных, началась атональная музыка. Впрочем, «аккорд Тристана» предсказал не только революцию в искусстве, но и всю дисгармонию, ожидавшую влюбленных из далекой кельтской легенды, а вместе с ними — планету Земля, на которую уже легла тень Меланхолии.

О П Ы Т

Вильгельм Рихард
Вагнер

ЛАРС ФОН ТРИЕР

Акт отчуждения

Ясно как день

Два года я работал над ныне отмененной постановкой тетралогии «Кольцо нибелунга» в Байрёйте; и вот теперь мною овладело желание составить нечто вроде акта отчуждения, в котором я опишу ряд плодотворных, на мой взгляд, идей и результаты моей работы, частично проделанной совместно с художником-постановщиком Калли Юлиюссоном.

Начну с описания моего опыта в постановке опер. У меня его нет, но есть инстинктивная тяга и одновременно отторжение этого вида искусства. Однако Вагнером я восхищался всегда: по большей части его музыкой и впечатляющими аспектами его личной и творческой жизни. В меньшей степени меня занимали его либретто — я ознакомился с ними лишь поверхностно, поскольку мне они казались менее понятными. Но, возможно, именно эти ограничения, сомнения и дали мне ясно почувствовать, что у меня есть идеи, которые я мог бы осуществить в постановке «Кольца...». Я обладал силой воли, любил творчество Вагнера и чувствовал, что недостаток опыта и знаний в области оперного искусства могут даже оказаться моими преимуществами.

Опера для меня — некое странное явление, хотя пение само по себе кажется вполне естественной формой самовыражения. Возможно, в этом плане мое мнение разделят большинство людей, также не слишком сведущих в этой области. Вполне разумно, что существуют разные способы рассказывать истории, и один из них — стилизованная, мелодическая форма, известная как песня. Но населять мир, в котором разворачивается действие истории, исключительно поющими персонажами (без всяких объяснений) — это уже нечто качественно совершенно иное. Уверен, что обоснования все же существуют (исторические и эмпирические), но воссоздать их сейчас сложно, и потому мы должны принять этот феномен на бессознательном, интуитивном уровне.

Итак, столкнувшись лицом к лицу с постановкой «Кольца...», я был вынужден сделать ряд выводов относительно оперы: всякая стилизация должна была быть обоснована. Было очевидно, что музыка, сопровождающая повествование, может подчеркнуть определенные эмоции и передать настроения, а порой и помочь выстроить само действие (таким образом музыка часто используется в кино, причем, как правило, без малейших намеков на обоснование такого абстрагирования); вследствие этого столь же очевидно и то, что речь исполнителей также можно усилить и обогатить тем же способом. Но опера — не просто дополненная версия театра; это самостоятельная форма и стилистика, цель использования которой — добраться туда, куда не позво-

ляет проникнуть ни одно другое выразительное средство, дать возможность пережить уникальный опыт, недостижимый иными путями.

Опыт, разумеется, может принимать различные формы... но в случае с Вагнером (и, как я полагал, оперой в ее традиционной форме в целом) лишь одна возможность вскоре представилась мне наиболее адекватной: для меня это должен был быть эмоциональный опыт. А как достичь эмоционального контакта с аудиторией? Или, точнее, как убедиться в том, что не создашь для него препятствий? Ты позволяешь аудитории применять к видимому весь спектр переживаний, известных ей по реальной жизни, настаивая на том, что представление, которое смотрят зрители, — *реально*! Это стилизованная поэтическая реальность, в которой голоса становятся мелодией и даже тишина имеет свое звучание, и все же — *реальность*!

Таким образом, мне кажется, произведения Вагнера нужно переживать прежде всего на эмоциональном уровне. Такова моя идея, и я всегда ее придерживался (хотя, конечно, будучи зрителем, можно пробовать массу других различных типов восприятия, которые могут оказаться ничуть не хуже мною упомянутого), зная, что эмоциям люди дают волю лишь в том случае, если принимают происходящее на сцене как реальность. И принятие это начинается с режиссера! Зигфрид, Вотан, Фафнер, Брунгильда и остальные герои — реальные живые персонажи, населяющие реальный мир. И прежде всего они *не* символы или иллюстрации, не декорации и не абстракции. У каждого своя психология, порождающая конфликты, в свою очередь, стимулирующие эмоциональную реакцию аудитории, — зрители начинают искренне сопереживать происходящему.

Довольно длинное получилось вступление, однако даже в случае с чем-то, что представляется ясным, как день, основательность подхода окажется нелишней. Как только я проникся и понял эмоциональную составляющую произведения, я почувствовал, что готов к работе. И, кроме того, все самое важное было уже заключено в самих словах, так что не было необходимости изобретать что-то и нагромождать какие-то дополнительные смысловые уровни. Возможно, не было бы ничего плохого в том, чтобы «переселить» поразительно человечных по природе богов Вагнера в эпоху промышленно-индустриальной революции в Англии или во времена «третьего рейха», но по сути это ничего бы не дало. Нам не нужны никакие параллели! Любые аналогии как раз создают путаницу. Пусть аудитория занимается поиском параллелей и построением интерпретаций. Недавно умерший Герхард Шепелерн, страстный поклонник оперы, постоянно напоминал мне о том, что «режиссер не должен пытаться быть умнее произведения». Нет, он должен быть лишь слугой оригинального произведения, смыслов, заложенных в авторских словах и музыке; и чем труднее задача, тем более упорным он должен быть. Если Фафнер должен внушать ужас, режиссер строго обязан применить все свои способности, чтобы пробудить этот ужас. Если Зигфрид — герой (невзирая на все психологические сложности его натуры), он должен быть представлен именно как герой, пусть даже это будет казаться немодным, неприятным или неполиткорректным. Если в «Кольце...» есть юмор (а он там есть), в постановке должен найти отражение именно он, а не плоды тенденциозного остроумия рядового режиссера.

Если мы хотим Вагнера — мы хотим Вагнера. И всё тут. Все прочее — проявление малодушия. Не вина Вагнера, что его творение произвело на людей такое специфическое впечатление, что последующие поколения зачастую — ради удобства — фактически воспринимают его оперы как набор комических клише. Если автора вдохновила эпоха великого переселения народов, это также станет догмой, которой должен следовать режиссер; и если точкой отсчета в творчестве Вагнера служил такой взгляд на человеческую природу, который нам сегодня трудно принять и осмыслить, в постановке все же должен быть отражен именно оригинальный замысел автора — тут сомнений быть не может. Попытки зажать «Кольцо...» Вагнера в тесные рамки современных

гуманистических представлений будут столь же ложными и обманчивыми, как и попытки наслаждаться классикой, проводя бесчисленные параллели с другими произведениями или высмеивая ее. Вагнер создал миф мифов, и если он вас пугает, то лучше вам и вовсе за него не браться.

Но как подойти к постановке «Кольца нибелунга», если вы, как, например, я, чувствуете, что прониклись глубоким эмоциональным пониманием

Фестшпильхаус в Байрёйте

и уважением к оригинальному произведению? Как напитать визуальную сторону постановки необходимым ощущением реальности?

Вагнер столкнулся с похожей проблемой, когда было закончено строительство Байрёйтского фестивального театра. Там прошла премьера первой постановки «Кольца нибелунга». Композитор был недоволен. Совсем недоволен. Одно дело — создать абстрактный музыкальный мир; визуальный же (а следовательно, осязаемый) мир — нечто совершенно иное. Исполнители раздражали его манерностью жестов. Воплощенные на сцене, величественные образы закованных в доспехи парящих валькирий, увы, заметно побледнели.

Воплощение мифологического мира обернулось для автора неприятностями. А мы знаем, что для Вагнера иллюзия имела огромное значение. Если взглянуть на режиссерские ремарки к сцене битвы Зигфрида и Фафнера, мы увидим, что в них подробнейшим образом расписано, какой силы крик должен издать исполнитель, чтобы в точности воспроизвести возгласы могучего чудища до и после смертельного удара, нанесенного ему Зигфридом.

Вагнер полагал, что для постановки его творения необходимо употребить все художественные эффекты. Он заимствовал их из других видов искусства, смешивал и переплетал их. Он говорил о единстве всех произведений художника (gesamtkunstwerk). Он впервые начал использовать скрытую оркестровую яму (музыка не должна была исходить от играющих музыкантов — просто существовать, парить в пространстве). По сути, то, чего хотел тогда достичь Вагнер, можно сравнить с кинематографическими эффектами. Стал бы Вагнер снимать кино? Возможно. Мне же кажется, облеченное в кинематографическую форму, «Кольцо нибелунга» утратило бы всю свою витальность. Это было бы предательством по отношению к самой идее оперы, которая сама по себе не только иллюзия, но и представление, исполнение. Трюки фокусников и канатоходцев под куполом цирка на киноэкране не производят должного эффекта; то же и с оперой. Поскольку жизненно важный элемент

здесь — непосредственное присутствие зрителя. Опера должна передавать ощущение уникальности каждого момента, исполняться живыми людьми для живых людей.

Теперь задача была очевидна: создать представление, передававшее бы через иллюзию и живое исполнение те уникальные эмоциональные качества, которые я и многие другие открыли для себя в «Кольце нибелунга», постановку которого композитор и автор либретто не считал удавшейся; постановку, современных аналогов которой, хоть в какой-то мере сопоставимых с нею, я так и не нашел. Я должен был искать нечто простое, но основополагающее... иллюзию!

Сущность иллюзии в том, что она не существует или, точнее, существует лишь в сознании смотрящего. Каким образом ввести здесь иллюзию? Косвенным путем. Показывая то, что побудит зрителя увидеть, вывести в своем сознании иллюзорное, порождаемое как раз тем, чего он не видит. Простая драматургия: если точка *A* ведет к точке *C* через точку *B*, мы показываем *A* и *C*, а уж зритель пусть сам разбирается с *B*. Простой рецепт фокуса. Мы видим внешние действия и результат, но никогда — сам процесс трансформации. Приобретаемое зрителем знание о последовательности событий как раз и порождает магическое, иллюзорное.

Не нужно большого ума, чтобы сделать из этого вывод: все, чем по-настоящему интересно «Кольцо...», не может быть увидено. Визуальная мифология, как и фокусы, и трюки, — несомненная точка *B*. Так что я без малейших колебаний пришел к выводу, что все действие постановки должно проходить в полной темноте. Скрывая от глаз зрителя героев, декорации и действие, мы можем позволить им создавать в своем сознании образы, опираясь исключительно на музыку и слова, в ценности которых не усомнится ни один здравомыслящий режиссер. Но для режиссера полная темнота, среда плотная, непроницаемая, единообразная, станет явным ограничением и не сможет в полной мере воплотить его замысел. И, кроме того, в текстах Вагнера содержатся немногочисленные, но крайне важные, ключевые для развития действия сценические ремарки.

Чтобы не пускаться в дальнейшие долгие рассуждения, позволю себе воспользоваться шансом и представить свой «сценический вердикт». Отчасти он соотносится со стилистикой «театра нуар», однако я бы предпочел назвать этот метод режиссурой с использованием «насыщенной тьмы».

Насыщенная тьма

Авторы современных постановок используют максимум визуальных образов от начала до конца представления: обычно это грандиозные, частично абстрактные декорации, в которых разворачивается каждый акт оперы. В наиболее удачных случаях декорации позволяют — через обозначение смены нескольких мест действия — определить местоположение героев и обеспечить какое-никакое визуальное развитие. Однако в результате это неизбежно ведет к тому, что публика мгновенно «считывает» декорации, после чего они становятся просто-напросто «местом, где все происходит». В худшем случае зрители вскоре начинают задумываться о том, как каждому из многочисленных исполнителей удается найти нужный вход на сцену, не говоря уже о выходах. Эти размышления могут стать отличным развлечением и помочь убить время, однако все это отнюдь не способствует установлению реального близкого контакта зрителя с действием оперы.

Так было не всегда. Освещение в фестивальном театре в первые годы его существования, несомненно, разительно отличалось от нынешнего. Во времена Вагнера использовалось газовое освещение. Лишь с появлением электрического света у зрителей появилась возможность как следует рассмотреть лица исполнителей на сцене (тогда, должно быть, у Вагнера как раз и возникли проблемы с миром осязаемым). Так что на самом деле Вагнер рассчиты-

вал, что при постановке его оперы будет использован гораздо более мягкий, приглушенный свет. Изначально тайне позволялось существовать в куда более благоприятных условиях. Моя идея заключалась в том, чтобы вернуться назад, к истокам, и даже более того. Вернуться и войти в темноту, воссоздать которую современные сценические технологии позволяют со значительно большей тщательностью, в полном соответствии с режиссерским замыслом.

По сути, идея эта кинематографична. В частности, для фильмов ужасов характерна техника повествования, построенная на намеках, недосказанности, утаивании видимого; она уже стала хорошо испытанным приемом и вовсю используется в видеоиграх — надо признать, весьма эффективно. Нам, конечно, знакома ситуация: герой фильма или видеоигры оказывается в доме, погруженном во тьму, единственный доступный ему источник света — слабый луч фонаря. Не говоря уже о реальных ситуациях: ночью лес, каким бы знакомым и безопасным он нам ни казался, неминуемо кажется населенным демонами, мифическими существами и злыми духами. И, как все мы знаем, именно темнота делает их столь пугающе реальными.

Из *A* через *B* к *C*: представьте два световых пятна на сцене. Вверху и внизу. Мы видим верх и низ старой лестницы. Лестница гнилая, и нижняя ее часть сломана. В хорроре мы бы увидели, как из верхней темной части экрана капает кровь. Герой лезет вверх по лестнице и исчезает в темноте, в этот момент лестница начинает сильно трястись. Если герой был вооружен, его оружие упало бы как раз в пятно света у подножия лестницы. Затем какое-то время оба конца лестницы остаются неподвижны, затем верхняя часть начинает дрожать все сильнее и сильнее, и вдруг из темноты сверху возникают две волосатые руки — они резко хватают лестницу, и она исчезает из поля нашего зрения. Возможно, окажется, что небольшой верхний кусок лестницы не был скреплен с нижним... и так далее в том же духе. Это лишь иллюстрация нарративного потенциала насыщенной тьмы, нам всем знакомая, пример того, как через поиск впечатлений, заключенных в самом малом и незначительном, мы можем достичь гораздо большего, нежели через прямое воздействие максимально мощных эффектов.

Наше наблюдение за человеком на лестнице во тьме, в ситуации определенно опасной, клаустрофобной, в каком-то смысле можно сравнить с наблюдениями за мельчайшими физическими частицами: мы не можем увидеть их напрямую, но лишь посредством их вероятного воздействия на окружающие предметы, достаточно большие, чтобы быть видимыми глазу наблюдателя. Тот факт, что мы не можем увидеть атомы, не делает атомную структуру предметов менее пленительной.

Но пока термин «насыщенная тьма» не превратился в затертое клише, позволю себе сказать, что данный инструмент можно (и следует) использовать для решения задач гораздо более сложных, нежели выстраивание линейного повествования. Если же говорить о «Кольце...», я смею думать, что с помощью этого метода можно было бы осуществить многое из того, о чем мечтал сам Вагнер: используя не «демократичные», а, напротив, крайне манипулятивные техники освещения (то есть полностью определяя объем визуальной информации, доступной зрителю в каждый момент представления), мы могли бы контролировать весь процесс создания сценического мира, его трансформации в сознании аудитории по ходу развития действия оперы.

В обращении с техникой «насыщенной тьмы», как и в случае с другими четко определенными художественными приемами, важна осторожность и тщательность. Используя световое пятно, следующее за героем по мере его движения по некоей местности или в помещении, мы должны удовлетворять логические требования, формирующиеся в сознании зрителя. Поскольку видимыми оказываются лишь небольшие участки декораций, а в сознании аудитории они вместе должны образовывать цельный образ, нам следует дать ряд подсказок. Скажем, если мы чувствуем, что комната расположена на втором этаже здания, а затем ощущаем наличие где-то рядом лестницы, в целом

будет целесообразно логически соединить эти два элемента. То есть герой, высвеченный одним лучом, в какой-то момент поднимется по лестнице на второй этаж, таким образом подтверждая наши догадки: значит, перед нами вполне правдоподобное здание. Давая зрителю такие подсказки, мы можем использовать постепенно вырисовывающийся образ здания для отражения развития действия как на уровне драматургии, так и на уровне психологии. Достигнув таким образом правдоподобия, обосновав логику и единство сценического пространства, мы уже можем вводить неожиданные элементы, такие, например, как тайные двери или люки, поразительным образом соединяющие два совершенно разных пространства. Это также открывает перед нами возможности построения скорее сновидческой конструкции, мифа: мы можем дурачить зрителя, обманывать его память и чувство места и, пользуясь отсутствием освещения, менять параметры и базовую структуру сценического пространства. Все это делается для того, чтобы как можно лучше передать ключевые качества произведения: так тьма, особым образом преображенная и преображающая звучание оригинальной музыки и текстов, становится в итоге вполне адекватным и достойным (не говоря уже о ее поразительной притягательности) пространством действия оперы.

Еще одно преимущество данной техники в том, что она позволяет расширять сценическое пространство, делая его безграничным (что совсем не плохо, учитывая, что мы имеем дело с мифологией). Темнота удивительным образом облегчает использование визуальных элементов извне, позволяя вполне правдоподобно и гармонично внедрять их в ткань постановки и соединять с компонентами сцены. Самым очевидным ходом представляется использование видеопроекции, усиливающей эффект движения в масштабных сценах, значительно расширяющей само пространство, а также дающей возможность вводить спецэффекты или проделывать визуальные трюки, коими столь богато «Кольцо...». Как и в любой иллюзии, здесь важно скрыть присутствие технологий, процесс создания различных визуальных эффектов должен быть фактически невидим. Мы находимся в мире предположений и догадок, именно поэтому можем использовать самые сложные, изощренные механические и электронные технологии — создаваемые ими эффекты никогда не будут очевидны сами по себе, не смогут отвлечь внимание зрителя от содержания постановки.

Я хотел максимально расширить пространство сцены, введя в него еще один уровень абстрактных образов, поскольку современный зритель, взращенный телевидением и кино, радикально отличается от зрителя времен Вагнера. Я говорю об использовании техники точечного освещения, которое позволило бы мне превратить просцениум в визуальный эквивалент кино- или телеэкрана, где горизонтальное и вертикальное панорамирование и прочие движения на визуальной поверхности создали бы эффект использования движущейся камеры и операторского крана. Поэтому мы разработали технику, которая позволила бы во втором акте «Валькирии» создать на сцене цельную, непрерывную иллюзию движения вверх, прослеживая путь к самой вершине горы валькирий, и точно так же — с помощью горизонтального движения — показать приближение Зигфрида к логову Фафнера.

При использовании технологий с максимальным световым коэффициентом, равным пяти процентам (порой распределенным по нескольким участкам), безусловно, крайне важны детали. Если мы хотели добиться того, чтобы «насыщенная тьма» обогатила саму оперу, раскрыв многое через малое, следовало возвести нашу технологию внушения на высочайший качественный уровень. Работая вместе с Калли Юлиюссоном, я собрал обширную базу изображений важных деталей и элементов — природы и сельской местности; мы также провели тщательное исследование исторического материала. Мы хотели представить свою трактовку, воплотить драматическое и эмоциональное развитие оперного действия в каждой точке, куда падал бы свет нашего прожектора, следовательно, нам был необходим целый каталог изображений —

скажем, сотен видов североевропейского мха и столько же пород лавы, поскольку, я считаю, мифологический ландшафт можно создать лишь из сугубо натуралистичных элементов. Детали верфей, вручную выдолбленные лодки эпохи Великого переселения — все было бы представлено с максимальной достоверностью, пусть даже мимолетными вспышками, и настолько фрагментарно, что, возможно, увидеть их смогли бы лишь зрители в первых рядах.

Знаю, легко теоретизировать и выдвигать столь прихотливые требования к так и не осуществленной постановке. Но если вы хотели узнать, какие идеи и замыслы стояли за ней, я изложил их: величие, заключенное в самых малых деталях, божественность — в природе. Таким был мой Вагнер!

В заключение, говоря о трудностях, связанных с проектом в целом, отмечу, что «насыщенная тьма», как и «театр нуар» или магический театр, — очень непростая конструкция, особенно если к ней предъявлять столь высокие требования качества, обозначенные мною выше. В случае с постановкой, скажем, профессионального современного фантастического шоу в США (где эффект присутствия и исполнительское мастерство актеров столь же важны, как и в нашем случае) производство и правильная установка необходимого оборудования и декораций легко могут вылиться в миллионы долларов, поскольку сбой в работе хоть одной детали может погубить все шоу. Так же и здесь. Моя версия «Кольца нибелунга» потребовала бы не только ужасающей точности, дорогостоящей подготовки и синхронизации всех элементов — от многочисленных видеоэкранов до сложных гидравлических приспособлений, огромной группы рабочих сцены (которые должны были бы ассистировать во время представления, используя приборы ночного видения), а также тысяч осветительных приборов (мы вскоре отказались от движущегося светового пятна в пользу многочисленных свободно закрепленных приспособлений, которые могли пропускать свет сквозь огромное число запрограммированных сигналов). Не говоря уже о проблемах, связанных даже с созданием самой божественной темноты (как в зрительном зале — кроме пространства, занятого оркестровой ямой, — так и на сцене, где проникновение нежелательного света представляло огромную проблему и ее нельзя было решить путем простого использования диффузных экранов, которые, кроме всего прочего, разрушили бы всю акустику). Постановка утратила бы всю свою силу и власть над аудиторией, с грохотом обвалилась бы, если б хоть одна из вышеназванных операций пошла бы не так, как надо. Я не говорю, что осуществить все это было невозможно, просто при моем патологическом стремлении к совершенству (которое долгие годы мешало мне создавать предварительные точные образы для моих картин, а на практике — заранее планировать точное расположение камер) эта работа превратилась бы в сущий ад.

Но, возможно, мои соображения на этот счет могут вдохновить других людей; потому я и написал эту статью. Но я хотел и освободить свой разум, избавиться от чудовищно тяжкого груза, коим также является «Кольцо нибелунга», особенно в ситуации, когда я уже, можно сказать, загнал себя в угол, если говорить о разработке концептуального решения постановки (весьма вероятно, успешного, я по-прежнему в это верю). Именно это чувство свалившейся на меня тяжелой ноши овладело мною несколько месяцев назад и стало основной причиной того, что я вышел из этого проекта.

2004, 22 июня

www.zentropa.dk

Перевод с английского Елены Паисовой

ЛАРС ФОН ТРИЕР

«Валькирия»: режиссерская экспликация

Вступление и первый акт

Зигмунд приходит в дом Хундинга. Знакомство с Зиглиндой. Бегство.

Бесконечно медленный наплыв светом на ветку с молодыми почками, которую неистово раскачивает гроза. Свет уходит с дрожащей ветки. В вихрях сухих листьев охотники с факелами на лошадях слетают по склону горы, короткая вспышка и затемнение (*видео*).

Те же всадники, что и прежде. Теперь они пересекают ручей галопом (*видео*).

Зигмунд, шатаясь, бежит между поникших от грозы деревьев, скрываясь от погони. Свет уходит от Зигмунда. Спасаясь, он забегает под огромную раскачивающуюся ветвь. Световая панорама — Зигмунд.

Крупный план Зигмунда сменяет панорама окна. Сквозь него — за окном в своей спальне спит Зиглинда. Мы коротко видим ее, затем свет слабеет.

Гроза продолжает играть веткой, снова затемнение.

Световой зум — точка, которая увеличивается, — появляется в центре огня в очаге. Постепенно ближайшие к огню предметы проступают из темноты. Зум распространяется до двери. Входит Зигмунд. Он ложится на медвежью шкуру у очага, свет гаснет.

Свет на Зиглинду, которая спит в спальне. Она просыпается. Свет на нее: она выходит из комнаты и спускается по лестнице. Важно: мы видим лишь правую часть лестницы. С левой стороны лестница представляет с деревом одно целое, но это пока скрыто от нас.

Зиглинда возле Зигмунда, она припала ухом к его груди.

Короткий кадр с всадником (Хундинг), который возвращается к источнику и останавливает лошадь в воде. Он внимательно смотрит по сторонам. Свет слабеет.

Свет на Зиглинду, которая идет к двери, выходит. По пути Зиглинда берет кубок для питья, а выйдя, подставляет кубок под струйку воды, которая едва сочится между деревянных балок в листьях щавеля. Свет уходит с Зиглинды. Она возникает рядом с Зигмундом, освещаемая его светом. Зигмунд замечает ее. Она смущается. Свет распределяется между ними. Зиглинда прячется под лестницей, и тут мы видим, что лестница вырезана в стволе дерева.

Зигмунд приближается, чтобы рассмотреть Зиглинду, но та отступает глубже в тень дерева. Лунный свет из окна падает на Зиглинду. Таким образом, Зигмунд может ее наконец разглядеть. Они смотрят друг на друга. Свет скользит вверх по стволу дерева и медленно исчезает.

Высоко в небе луна выглядывает из-за легких облаков, затем вновь скрывается (*видео*).

Свет возвращается на Зигмунда. Он выводит Зиглинду на свет. Свет на обоих. Неяркий свет, к примеру, пяти светильников, направлен на владения Хундинга. Свет освещает сам дом и окрестности: охотничьи трофеи, лошади и т.п. (*частично видео*). Свет исчезает.

Свет перемещается за Зиглиндой, которая рядом с Зигмундом, затем следует за ней на кухню. По пути мы можем увидеть конструкцию дома: балки, перекрытия... Зиглинда входит в кухню. Первое появление бутылочки со снотворным — она стоит в кухне. Зиглинда наливает мед во флягу. За ее спиной — зарешеченное окно с видом на лес.

Свет перемещается с Зиглинды за пределы дома — на картину охоты (*видео*): собака бежит по лесу в сторону охотников. Свет слабеет. Видеокамера следует за собакой через лес в течение двух-трех секунд, затем она настигает группу охотников на лошадях — они собрались на том же самом месте, откуда в первой сцене начали спускаться по склону. Собака подбегает к Хундингу, сидящему на лошади. Он разговаривает с товарищами. Охота окончена, и все всадники бросают факелы на землю у дерева, затем снова пускаются вскачь. Хундинг провожает их, выкрикивая вслед слова прощания.

Свет на кран, торчащий в стволе дерева. От него он скользит вверх к запруде, откуда сочится вода. Запруда находится выше, чем старые каменные ступени, перегороженные упавшим деревом. Свет на Зиглинду, которая собирается дать пить Зигмунду. Свет уходит, следует за Зиглиндой с медом. Она направляется к Зигмунду, который сидит на одной из ступенек. Свет поднимается к Зигмунду вместе с Зиглиндой и еще выше по стволу. Зиглинда дает ему пить. Зигмунд спускается по лестнице, свет на него. Он разочарован. Он останавливается у подножия лестницы. Свет на Зиглинду, она смотрит на него. Крестообразно вводятся крупные планы (*имеется в виду монтаж планов обоих героев «восьмеркой»*).

Свет на Зигмунда, он выходит через дверь на улицу. Зиглинда появляется в дверном проеме.

Свет вниз, бесконечно медленно, с тем чтобы в конце оказаться на Хундинге.

Видео: Хундинг, усталый, идет среди деревьев, ведет под уздцы коня. Заводит в стойло. Привязывает. Свет приглушается.

Свет снова на Зигмунда. Затем быстро перемещается на Зиглинду. Она сбегает по лестнице к Зигмунду. Свет на зарешеченное окно с видом на лес, где медленно опадают листья. Свет на обоих героях приглушается. Затем — свет на Зигмунда и Зиглинду, стоящих перед дверью. Зиглинда загораживает проход, и Зигмунд не может выйти. Свет быстро вниз. Затем свет только на огонь в очаге. Далее бесконечно медленный луч света с дымком поднимается вверх и исчезает в дымоходе. Свет уходит.

Световой монтаж кадров с Хундингом, который приближается к дому, проходит мимо дымящейся трубы и подходит к двери. Мы следуем за Хундингом внутрь. Он обнаруживает Зигмунда, который нам пока не виден. Свет на Зигмунда. Хундинг приходит в себя и переводит взгляд на Зиглинду. Свет на нее. Хундинг снимает и отдает Зиглинде свое оружие. Идет с ней к оружейной комнате, где хранится очень много оружия.

Зиглинда направляется к кухне. Зигмунд выходит из своего света, и свет пропадает. Свет соскальзывает с Зиглинды.

Теперь свет на Хундинга, который изучающе смотрит на обоих, переводя взгляд с одного на другого. Оба, и Зигмунд, и Зиглинда, погружены в темноту. Свет уходит с Хундинга. Лучистый свет на Зигмунда и Зиглинду. Она в кухне, Зигмунд стоит рядом с Хундингом. Их позы идентичны! Декорации вокруг них также одинаковы. Они — зеркальные отражения друг друга.

Хундинг входит в свет Зигмунда, свет уходит от Зиглинды. Хундинг ведет Зигмунда за собой — вверх по лестнице, к лестничной площадке со столом. Он вешает свое пальто на что-то, торчащее из ствола дерева, мы пока не видим, на что. Это «что-то» явно и демонстративно выступает из ствола. Свет гаснет.

Свет на Зиглинду в кухне. Глубоко задумавшись, она отправляется к источнику за водой для приготовления пищи. Свет гаснет.

Свет на двух мужчин за столом. Зиглинда приносит им поесть. Движение камеры от стола вверх по стволу дерева, от плаща, который на чем-то висит, в облака, бегущие по небу (*видео*). Можно рассмотреть в деталях голову волка, стоящего наверху и выглядывающего из-за облаков. Затемнение.

Наплыв. Место в лесу с необычным деревом, где были сброшены факелы. Панорама по обгоревшим и закопченным деревьям. Свет слабеет.

Свет снова направлен на троицу за столом. Зиглинда встает и уходит, свет следует за ней. Она поднимается по маленькой лестнице к кладовой, чтобы побыть наедине со своими мыслями. Почувствовав, что ушла слишком далеко, она возвращается к столу. Затем снова выходит, на этот раз поднимаясь по лестнице выше, и останавливается перед решетчатой дверью кладовой. Она ее не отворяет. Спускается вниз.

Зиглинда снова рядом с Зигмундом. Хундинг вклинивается между ними и прерывает их визуальный контакт. Зиглинда вновь находит лестницу и поднимается по ней. Она отворяет решетчатую дверь и входит в кладовую, проходя между свисающих туш животных... Тюрьма! Свет постепенно гаснет над двумя мужчинами, оставшимися за столом. Зиглинда находит в глубине кладовой большую двустворчатую дверь, она смотрит на нее в оцепенении. Свет вниз на Зиглинду. Затем свет на Хундинга. Он приближается к Зигмунду. Хундинг берет ружье. Зиглинда входит в свет и становится между двумя мужчинами.

Зиглинда оставляет их вдвоем. Свет только на ней. Она проходит через спальню и выходит через маленькую потайную дверь, спускается вниз по винтовой лестнице. Лестница очень тесная. Оказывается, что эта лестница выводит на кухню... к снотворному. Зиглинда, терзаясь, берет бутылочку и отливает немного жидкости в бокал. Затем приводит себя в порядок и возвращается к обоим мужчинам по большой лестнице.

Зиглинда проходит мимо Хундинга в спальню, не глядя на Зигмунда. Свет теперь распределяется между ними тремя. Хундинг забирает оставшиеся ружья и уходит. Он снимает свой плащ, висящий за пределами кадра, и направляется в спальню к Зиглинде.

Хундинг входит и запирает дверь на засов. Свет на Хундинга и одновременно по Зиглинде вниз. Она сидит на кровати и смотрит в пол.

Свет вниз на Зигмунда. Он сидит у очага в мерцающем свете факела.

Короткий наплыв, и затемнение облаков высоко в небе, они больше не плывут, они зависли в ожидании (*видео*).

Зигмунд ворошит ногой угли в очаге, огонь разгорается. Короткий и слабый отблеск огня пробегает по стволу дерева вверх и по мечу... чего мы, правда, видеть не можем. Зигмунд смотрит на ствол дерева.

В неверном свете огня Зигмунд поднимается по лестнице, вырезанной в стволе дерева. Он почти достигает меча, но огонь гаснет в тот же миг, и Зигмунд теряет меч из поля зрения. Снова спускается вниз. Свет затемняется над Зигмундом.

Свет на Зиглинду. Она встает с постели. Хундинг спит, пустой бокал стоит рядом с ним. Она выходит, закрывает за собой дверь и спешит вниз. Зигмунд внизу, свет на нем. Зиглинда и Зигмунд встречаются в этом свете, она ведет его наверх. Свет на Хундинга, который неспокойно лежит на своем ложе. Свет уходит с его фигуры... также и с Зиглинды и Зигмунда.

Четыре софита, которые зажигаются на краях веток и в корнях большого дерева... Крайне медленно свет приближается к месту, где лежит меч. Это история большого дерева. Плющ... Корни, которые проросли наружу, и т.д. Четыре софита дают движение света, лучи сходятся в одной точке, где Зиглинда стоит перед мечом, придерживая его. Зигмунд подходит и обнимает ее в этом свете.

Тут словно порыв ветра пробегает через весь лес... три-четыре молнии (*частично видео*). Закрытая двустворчатая дверь в кладовой распахнулась от порыва ветра. Зигмунд смотрит вверх на двери... он увлекает Зиглинду за собой к дверям... снова мы не видим меч. Оба стоят перед дверями, их взгляды направлены за пределы дома. Луна выглядывает из-за облаков и освещает ручей за домом.

Зигмунд выходит. Именно здесь ручей запруживается. Он входит в воду, смотрит на гладь ручья, на луну, следя за ее движением по небосводу. Зиглинда также выходит из дома... каждый из них освещается своим светом. Затем Зиг-

Артур Рэкхем.
«Валькирия».
1910—1911

мунд постепенно увлекает Зиглинду от плоскогорья к плоскогорью, вдоль русла ручья, в сторону луны. Он все время находится на некотором отдалении от нее. Все, что можно рассмотреть от ручья, проглядывает через ветки ясеня.

Зигмунд все время призывает Зиглинду жестами — и она решается! Молодость, молодость! Они встречаются наверху под кустом. Они обнимаются так, что куст качается. Свет движется вверх к птицам, которые спали в верхних ветвях куста. Птицы улетают (*видео*).

Свет снова на них обоих. Короткий кадр со стаей птиц, которые улетают в лес. Стая птиц пролетает мимо луны (*видео*).

Зигмунд и Зиглинда вместе карабкаются выше. Они взобрались на вершину, превратились в силуэты на фоне луны. Но тотчас же Зигмунд вновь спускается вниз. С неожиданной энергией он скользит вниз по склону к подножию дерева. Свет следует за ним.

Зигмунд достиг дерева... Дом Хундинга исчез без следа. Ясень одиноко стоит в низкой воде среди тысячи небольших молодых ясеней. Зигмунд подпрыгивает и хватается за меч за пределами кадра, но не достает его. Зиглинда издает радостный возглас и тоже спускается с холма. Пока она спускается вниз, луна затемняется. Зигмунд направляется к Зиглинде и помогает ей спуститься. Вместе они приближаются к подножию дерева.

Возможно, мы видим это только теперь: дома нет... ясень одиноко стоит среди стройных молодых деревьев в воде. Зиглинда помогает Зигмунду забраться на ствол. Он тянет ее за собой. Зигмунд вытаскивает меч из ствола и овладевает Зиглиндой, прислонившейся к дереву. В процессе дерево дрожит... Панорама уходит с обоих к большой ветке, которую мы видели в самом начале раскачивающейся. Мы следуем за ее движениями, выше — к верхним веткам, которые тоже колышутся. В конце концов мы видим ту первую ветку, которую с самого начала трепала гроза. Теперь она предстает на фоне лунного диска. Ветка долго трепещет... затем замирает. Свет уходит. Конец первого акта.

Второй акт

Вотан приказывает Брунгильде помочь Зигмунду. Он меняет решение под давлением Фрики. Брунгильда нарушает приказ и все же помогает Зигмунду с Зиглиндой. Смерть Зигмунда и Хундинга. Бегство Брунгильды и Зиглинды.

Сцена 1

В большом ясене зарождается световая точка. Дерево начинает «тонуть»... Камера движется вверх. Свет скользит вниз по стремительно опускающемуся дереву, и мы достигаем его вершины. Движение камеры поверх вершины дерева, через листву — ввысь, туда, где расстилается ландшафт. Камера останавливается. Вторая камера взмывает вверх, выше и быстрее первой. Окончание движения этой камеры. Эта же камера берет панораму старой ели с кроной, сильно склонившейся под ветром. Дерево растет перед отвесной скалой, частично поросшей травой. Ель уходит из поля зрения, камера перелетает через ее вершину, скала заканчивается. Вдалеке мелькают горы (*видео*), кадр постепенно затемняется. Сначала один видеоисточник, а позже четыре распределены в пространстве все ускоряющихся камер, движения которых в конце концов становятся крайне размытыми и хаотичными. В то время как мы перемещаемся вдоль и вверх, хаос разобщается и прекращается с появлением Вотана. Движение заканчивается в районе травы. Возможно, видеоисточники здесь становятся менее многочисленными, и все заканчивается одним, сфокусированным на травянистом склоне кадром.

Скользящим движением вверх по склону камера берет Вотана, который поет в кадр и «сквозь» него. Он стоит на склоне. Он уже у нижнего края кадра, почти исчез из него. Он смотрит вверх на Брунгильду, она где-то за кадром. Затемнение Вотана.

Камера наплывает на Брунгильду сверху. Она сидит на камне. Наплыв прекращается: она оказывается посреди поля изображения. Конец наплыва. Брунгильда замечает что-то и встает, чтобы заглянуть за гору. Вотан поднимается с земли, чтобы это увидеть. Брунгильда покидает свой камень, и свет, направленный на нее, перемещается вправо. Она исчезает за холмом, ее фигура постепенно растворяется в темноте.

Мы видим на заднем плане Брунгильду, которая спешно пересекает холм в отдалении (*видео*), перепрыгивает через вершину холма и скрывается за ним (*видео*). Видеокадр заканчивается.

Вотан замечает Фрику за пределами кадра слева вверху. Он устало опускается на землю, повернувшись спиной к той стороне, откуда она может появиться. Фрика спускается вниз, появляется в кадре и останавливается. Она смотрит вверх и влево на поросший травой склон. Вотан встает, все еще спиной к ней, и делает пару шагов от нее по направлению к месту, где трава, на заднем плане, покрыта белыми кустиками цветов. Фрика идет к нему мимо можжевеловых кустов. Она ненадолго останавливается перед искалеченным кустом, который удивительным образом расщеплен надвое молнией и выглядит зловеще.

Вотан поворачивается к Фрике, приближается к ней. Смотрит на нее почти с любовью. Останавливается, увидев, что она не собирается покидать свое место. Вотан отворачивается и начинает удаляться от нее, поднимаясь вверх. Вскоре он обнаруживает длинную лестницу, вместо ступеней в ней — обычные ветки. Фрика следует за ним, то и дело останавливаясь. Камера начинает движение над декорацией. Ландшафт изрезан ущельями. Фрика во время своей партии останавливается у гротескного можжевелового куста. Лестница становится отвесной... Дождь размыл почву, тут не растет трава. Вотан продолжает свой путь наверх. Фрика следует за ним.

Вотан поднимается на большое плоскогорье. На видеоэкране мы видим луг и горы на заднем плане. На лугу, рядом с повозкой, пасутся два козла, принадлежащие Фрике. Вотан останавливается и поворачивается к Фрике. Движение камеры прекращается. Горная вершина на заднем плане освещается короткой вспышкой (*видео*). Вотан снова поворачивается и идет по равнине направо. Фрика следует за ним в отдалении. Вотан ненадолго останавливается у края плато, где оно резко обрывается и уходит вниз. Медлит, прежде чем идти дальше. Искалеченные ели свидетельствуют о том, что мы приближаемся к кромке гор.

Вотан идет далее вниз по склону и выходит из светового поля. Фрика остается позади, на заднем плане — поломанные деревья. Она вглядывается в темноту в той стороне, куда ушел Вотан, и медленно идет за ним. На заднем плане — густеющий непролазный подлесок. Свет направлен только на нее. Фрика продирается сквозь подлесок, торопливо и озлобленно. Выбирается из подлеска и спускается по уходящему вниз склону, поросшему травой. Легкий ветер развевает ее волосы и одежду.

Фрика останавливается и смотрит на Вотана: он в темноте, неподалеку, ниже по склону. Свет медленно сходит с нее. Свет вверх, на Вотана. Он без сил сидит внизу на траве, у кромки горы, которую мы не видим из-за сильного ветра, яростно колышащего траву. Весь задний план состоит из волнующегося моря травы.

Фрика входит в световое поле вокруг Вотана и останавливается над ним, ее одежды колышет ветер. Вотан поднимается и делает шаг по направлению к краю. Фрика следует за ним. Она крайне беспокойно оглядывается, чувствуя присутствие Брунгильды где-то в темноте. Свет уходит от обеих. Переход от одной сцены к другой наплывом (*видео*). На экране мы видим, как Брунгильда переходит луг, идет мимо пасущихся козлов. Затемнение на Брунгильде (*видео*), и темнота. Свет на Фрику, которая по-прежнему стоит одна неподалеку. Свет постепенно гаснет.

Свет на Вотана, который сидит на краю лужайки. Под ним начинается устрашающего вида спуск. На краю, сбоку от Вотана, одиноко растет иска-

леченное деревце. Свет уходит, направляясь на Фрику и Брунгильду, стоящих в центре сцены, на лужайке. Фрика выходит из света налево, идет прочь. Брунгильда остается одна и печально глядит на своего отца. Она тоже выходит из света и направляется к Вотану. Свет еще какое-то время озаряет гору и лужайку.

Свет над лугом и горой гаснет (*видео*).

Сцена 2

Свет близко к обоим, Брунгильде и Вотану. Он сидит к ней спиной. Она поблизости от него. Ветер больше не колышет траву. Мы не видим ущелье.

Вотан поднимается и идет по травянистому склону вверх к отвестной скале. Свет следует за ним, и Брунгильда остается в темноте. Вотан поворачивается и раскрывает объятия, опершись о скалу. Свет с Вотана на Брунгильду. Мы следуем за ней к Вотану. Он опускается перед ней на колени и гладит по волосам. Вотан поднимается и смотрит влево и вверх на косогор. Брунгильда смотрит на него снизу вверх. Затем тоже поднимается и становится прямо за Вотаном.

Вотан начинает бесконечно медленный подъем по косогору. На заднем плане черный утес, число расщелин в нем увеличивается, утес становится все более угрожающим. Вотан останавливается и смотрит на Брунгильду во время разговора. Во время паузы в беседе Вотан делает еще пару шагов вперед. Расщелины в горной породе становятся все шире.

Вотан перепрыгивает через очередную расщелину, которая внутри выглядит обжитой, но на спартанский манер. Он спускается туда, Брунгильда следует за ним. Вотан садится на убогую кровать и иронично оглядывает бедное жилище. Брунгильда обходит ущелье, с грустью рассматривая это жалкое убежище. Вотан умоляюще смотрит на Брунгильду, но она проходит мимо и критично рассматривает обстановку. Свет следует за ней. Свет также на Вотане, который продолжает сидеть на кровати.

Брунгильда останавливается у старого полога. Она задергивает его и смеха ради заворачивается в дырявую ткань. Свет на ней слабеет. Вотан поднимается и идет туда, где мы оставили Брунгильду. Свет следует за ним. Он отдергивает полог и выводит Брунгильду из ниши. Теперь они вдвоем стоят на фоне полога, на котором — полустертое изображение какой-то батальной сцены.

Вотан снова печален. Он поворачивается и выходит через трещину в камне, очевидно, служащую ему дверным проемом. Он нагибается и проходит под тяжелой каменной глыбой, которая служит косяком. Поднимается по каменной лестнице, вырубленной в склоне скалы. Лестница становится более отвесной. Брунгильда следует за ним.

Вотан перепрыгивает через удивительную расщелину и оказывается у пролома в скале. За ним виден густой ельник, растущий на крутом отроге. Вотан останавливается у пролома.

Он раздраженно вылезает в проем за декорацию и остается там стоять спиной к нам. Брунгильда стоит еще по эту сторону разлома. Вотан поворачивается и разговаривает с ней.

Вотан начинает быстрый подъем влево и вверх через ельник. Он склоняется у ствола дерева. Макушка дерева появляется вверху в видеокадре. Видеокадр уходит, свет только на Вотана. Брунгильда появляется в поле света вокруг Вотана. Она поддерживает его. Он встает и отводит ее руку.

Вотан быстро продолжает свой путь между стволами деревьев. Брунгильда остается позади. Затем она следует за ним. При звуке его голоса она останавливается. Вотан все более отдаляется от нее, Брунгильда быстро бежит вслед за ним.

Вотан достиг отвесной скалы (на языке скалолазов она называется «дымовой трубой»). Останавливается у подъема.

Он начинает яростно карабкаться вверх. Брунгильда следует за ним и все время старается его задержать. Ему каждый раз удается освободиться от нее. Оба поднимаются вверх по скале, то исчезая из виду, то вновь появляясь. Наконец Вотан отрывается от нее. Брунгильда отказывается от мысли его удержать. Она безутешна.

Вотан продолжает подъем к вершине, покидает поле света и кадр. Брунгильда, погруженная в раздумья, возвращается через расселину на небольшую лужайку, а затем на плато. За ней на видео мы видим бескрайний горный массив без линии горизонта, с несколькими плоскогорьями, спускающимися вниз.

В кадре появляются два человека, поднимающиеся по ущелью. Брунгильда словно слышит их. Она оборачивается и смотрит на них.

Сцена 3

Брунгильда глядит на двух людей в кадре. Она движется вверх и вправо. Снова задумавшись, поворачивается к ним спиной. Затем направляется к шахте. Свет следует за ней. Кадр затемняется по мере того, как Брунгильда удаляется. Она спускается в шахту и исчезает.

Свет с Брунгильды переходит на Зигмунда и Зиглинду, которые за скалой поднимаются по отвесному склону. Мы по-прежнему не видим горизонта.

Зигмунд хватает Зиглинду и крепко держит ее. Он осторожно увлекает ее за собой к правому углу кадра. На заднем плане — одни камни. Зигмунд ведет Зиглинду за собой к каменному домику рядом со склоном. Он сажает ее у дома и увлекает за собой к земле. Зиглинда только смотрит на Зигмунда. Она на какой-то миг позволяет себе утонуть в его глазах. Он оцепенело улыбается и встает одним прыжком.

Зиглинда взбегает на несколько метров вверх по отвестному склону. Останавливается, поворачивается спиной к большому валуну, который преградил ей путь. Свет по-прежнему на Зигмунда, стоящего рядом с домиком.

Бесконечно медленно проявляется слабо освещенный, тоненький ручеек талой воды. Подобно водопаду, он струится сверху (*видео*) над Зиглиндой и течет вниз по склону, перед которым она стоит. Зигмунд подходит к ней. Он выходит из света, который остался направленным на дом. Он входит в ее поле света. Шум водопада медленно затихает во время партии Зиглинды.

Зиглинда снова бежит наверх. Она забирает свет с собой и оставляет Зигмунда позади в темноте. Одновременно гаснет свет над домиком. Она совсем одна в луче света. Продолжает подниматься, однако уже менее уверенно, нерешительно бродит туда-сюда.

Зигмунд снова рядом с ней в ее поле света. Обнимает Зиглинду. Она, однако, делает вид, что не видит его. Потом снова уходит от Зигмунда, вместе со своим полем света. По мере того как она поднимается выше, на склоне появляются маленькие кучки снега. Она останавливается перед одной из них. Зигмунд вновь входит в ее поле света и пытается задержать ее. Она улыбается воспоминанию о нем, но его самого по-прежнему не видит.

Кажется, будто Зиглинда увидела Зигмунда выше по склону, хотя он стоит прямо перед ней. Она снова срывается с места и поднимается вверх, то и дело спотыкаясь. Потом осоловело останавливается на краю ледника, падает в обморок. Зигмунд вовремя успевает войти справа в ее световое поле и подхватить ее.

Он обеспокоенно опускается на землю и кладет голову Зиглинды себе на колени. Они на фоне ледника, предстающего во всем своем величии. Зигмунд проникновенно целует Зиглинду в лоб.

Свет почти полностью гаснет.

Сцена 4

Свет минимальный, направлен на застывших Зигмунда и Зиглинду.

Очень медленный наплыв камеры вверх и влево, на бескрайние снежные дали, Брунгильда направляет свою лошадь наискосок к переднему плану.

Начало затеменения кадра. Видеокадр полностью затемняется. Свет направляется на Зигмунда и Зиглинду, становясь все более интенсивным. Зигмунд стягивает с себя верхнюю одежду и подкладывает под голову Зиглинды.

Неожиданный наезд на Брунгильду, стоящую в снегу прямо напротив Зигмунда. Он долго глядит на Зиглинду, потом медленно поднимается и подходит к Брунгильде. Три световых пятна образуют треугольник: Брунгильда и Зигмунд — два его верхних угла, бесчувственная Зиглинда — в нижней точке. Зигмунд смотрит вниз на Зиглинду. Затем медленно опускается к ней, целует в лоб. Он весь обращен к ней.

Брунгильда медленно движется в сторону Зигмунда и Зиглинды. По мере ее приближения к краю ледника чистый снег на заднем плане превращается в замерзший, растрескавшийся лед. Брунгильда идет теперь вдоль застывшего водопада. Останавливается там, где замерзшая вода приняла наиболее гротескную форму — она словно растерзана. Вмерзший гравий окрасил лед. Капает вода, здесь, наверху, лед слегка подтаял.

Зигмунд поднимается и направляется к Брунгильде, он также на фоне водопада. Поворачивается и возвращается к Зиглинде. Нежно склоняется над ней. Брунгильда смущенно отворачивается, устыдившись открытой демонстрации любви. Она немного отступает в сторону. Фон — чистый снег.

Зигмунд смотрит на Брунгильду, не отходя от Зиглинды. Брунгильда снова поворачивается к Зигмунду и делает пару шагов в его сторону. Она протягивает руки к Зиглинде, но Зигмунд заслоняет ее, становясь на пути Брунгильды. Он вынимает меч. Брунгильда достигла светового поля Зигмунда и Зиглинды. Таким образом, теперь вся группа в одном световом пятне. Брунгильда наклоняется и касается Зиглинды.

Хундинг прокладывает себе путь по снегу на заднем плане, сейчас он под горой справа (*видео*). Он быстро карабкается к вершине.

Брунгильда бежит влево, мимо сосулек водопада. Ее свет следует за ней. Зигмунд встает.

Хундинг справа (*видео*), свет, направленный на удаляющуюся Брунгильду, затемняется. Зигмунд стоит один в своем световом поле и поочередно смотрит то в одну, то в другую сторону. Затем резко садится и, улыбаясь, смотрит на бесчувственную Зиглинду.

Сцена 5

Зигмунд поднимается с мечом в руке и бежит через снега вверх, за пределы верхнего края кадра. Он устремляется вперед. Свет на Зиглинду. Она в слезах. Поднимается и смотрит туда, где исчез Зигмунд.

Хундинг и Зигмунд слышны только за кадром. Зиглинда смотрит туда, где скрылся Зигмунд, и делает шаг вверх по склону горы. Все быстрее она движется вверх — туда, где, очевидно, увидела что-то. Движение в кадре стремительное. Камера совершает нечто вроде рывка вверх, оставляя Зиглинду и начиная панорамировать гору, бескрайние расстилающиеся снежные вершины и чистое небо. Зигмунд и Хундинг сражаются на мечах на вершине, у горизонта. Партия Зиглинды за кадром, она сама находится за нижней кромкой кадра.

Партия Брунгильды за кадром.

Крупный план лошади, вставшей на дыбы. Из-под ее копыт выныривает Зигмунд, сражающийся на фоне Альпов, в легком взаимозатемнении. Он нападает и отвоевывает территорию.

Такой же крупный план Вотана, в незначительном взаимозатемнении с видеофоном за Хундингом. Вотан с силой мечет копье, отбивая меч Зигмунда. Меч ломается, Хундинг убивает Зигмунда.

Зиглинда появляется в поле света и бросается к мертвому Зигмунду, который лежит на льду. Хундинг смущенно отворачивается. Зиглинда обхватывает бездыханного Зигмунда. Брунгильда входит в свет и оттаскивает Зиг-

линду. Она тянет ее влево, из света. Хундинг, застыв, продолжает стоять спиной к телу Зигмунда.

Вотан появляется из-за снежной вершины слева. Очень медленно идет к Хундингу. Хундинг падает замертво. Вотан поворачивается к зрителю спиной и застывает в угрожающей позе. Видеофон — горы и горизонт — затемняется.

Вотан, Хундинг и Зигмунд смотрят на черный фон за горной вершиной. Свет плотно концентрируется вокруг Вотана, резко выделяя его. Его фигура подсвечивается сзади источником, расположенным очень близко к нему.

Свет гаснет. Темнота.

Третий акт

Брунгильда пытается укрыться среди валькирий. Зиглинда бежит в лес. Вотан отрекается от Брунгильды. Заклятие огня.

Сцена 1

Важное примечание, касающееся всего начала. Во время полета валькирий звуковые колебания от их голосов очень реалистично меняются в соответствии с траекторией их полета.

В верхнем левом углу экрана — горная вершина в облаках, они плывут, бесконечно изменяясь. Медленно нарастающее освещение. Начинается затемнение (*видео*). Видеокадр совершенно затемнен.

Герхильда на вершине, на фоне видеоэкрана с облаками. Свет сверху направлен на Ортлинду, находящуюся внизу слева. Она карабкается по склону вверх и жадно смотрит на что-то: оно движется слева направо, высоко в небе.

Видеоэкран. Вальтраута вдалеке, на полпути к плато на главной из гор, над Ортлиндой, слева от нее. Она воодушевленно бежит вдоль границы того невидимого, что повисло вверху, в темноте. Вдруг на Вальтрауту налетает порыв ветра. Она заслоняет руками глаза. Скудная зелень летает вокруг нее в воздухе.

Швертлейта внизу у кромки леса, в середине сцены, выходит из-за деревьев, кладет на обомшелую возвышенность на скале меховое одеяло размером с кровать. Расстилает мех, предварительно встряхнув его. Тут над ней начинают разноситься невнятные голоса, также перемещающиеся слева направо. Все смотрят на что-то живое в темноте, туда, куда, видимо, направляется свет Герхильды.

Герхильда уже довольно долго смотрит на что-то во тьме, оно приближается. Теперь она наклоняется, в то время как в ее поле света появляются ноги лошади, галопом несущейся по воздуху. Мы видим лишь нижнюю часть лошади, примерно до уровня седла. Какую-то долю секунды мы видим воина, свисающего с седла. Свет уходит с Герхильды, которая видит, что лошадь приземлилась где-то в темноте. Свет также уходит с Вальтрауты и Швертлейты. Свет переходит с Ортлинды вверх на Вальтрауту, которая возникает из-за горного хребта. Свет с Вальтрауты движется вверх на Хельмвигу, она выходит из леса и подходит к Швертлейте. Свет сходит с Герхильды и снова возвращается к ней. Во время своей партии она спускается к остальным по склону горы.

Ортлинда слева бегом приближается к Швертлейте и Хельмвиге, пробегает через их поле света и скрывается в лесу. Герхильда подходит, она в свете Швертлейты и Хельмвиги. Свет на Вальтрауту, она на фоне видеоэкрана с изображением горной вершины. Облака на экране ветер бешено рвет и разносит в разные стороны. Вальтраута проходит оставшееся до пика расстояние, смотрит вниз и вправо. Свет с нее перемещается вниз, на ели. Швертлейта также поднимается на вершину и входит в свет. Герхильда поднимается на вершину за ними. Ортлинда и Хельмвига присоединяются к остальным на вершине. Все они смотрят вниз и вправо, в темноту.

Стоящие на скале видят Зигруну, приземлившуюся внизу в лесу. Они поворачиваются и смотрят в другую сторону. Из затемнения (*видео*): в левом верхнем углу экрана мы видим облака над вершиной, как ранее, только теперь они громоздятся друг на друге. Вот-вот два всадника появятся в гуще облаков, их приближение почти осязаемо. Зигруна поднимается на вершину к остальным. Они ее приветствуют. Затемнение кадра с горой и облаками. Стоящие на вершине разговаривают с теми, кто собирается лететь к лесу.

Все, кто был на вершине, перемещаются в сторону леса. Свет следует за ними. Наплыв на часть светового пятна, которое следует за ними. Валькирии летят через скалистый вулканический горный массив, погруженный в темноту. Мы едва различаем его.

Быстрый переход с уже прибывших валькирий к видеокадру с шестью лошадьми, на них — всадники, лежащие поперек седел. Лошади стоят справа, в поле света, далеко в лесу. Росвейса и Гримгерда галопом скачут туда и останавливаются перед лошадьми (*видео*). В кадре — быстрый переход снова на валькирий, только что спустившихся с вершины к лесу у подножия. Все они встречаются, пока Росвейса и Гримгерда ходят между деревьями. Они направляются правее и ставят свои щиты на землю у стволов елей, за пределами света. Свет от них — снова к группе. Зигруна отделяется от группы. Свет над группой гаснет. Свет — на Зигруну, она находится в верхней части видеоэкрана, там, где мы видим Вальтрауту. На видео — расстилающаяся внизу равнина. Зигруна смотрит вверх и влево. Она видит приближающуюся Брунгильду. Оставшиеся валькирии входят в поле света Зигруны перед видеоэкраном. Последняя валькирия подходит, и все они замолкают. Все следят глазами за движением в темноте справа, у ельника. Ортлинда бежит в направлении леса, из света. Герхильда, Хельмвига, Зигруна и Росвейса бегом следуют за ней, также покидая свет. Свет сходит с валькирий, теперь он перед видеоэкраном. Свет вверх, на Брунгильду, она торопливо выходит из леса. Конус света выхватывает ее на полпути. Всех остальных видно только тогда, когда они попадают в ее световое поле. Брунгильда блуждает у подножия горы. Другие валькирии становятся видны, когда Брунгильда проходит, блуждая, мимо них. Те, что стояли у края скалы, также спускаются.

Ортлинда и Вальтраута также бегут к краю скалы через свет Брунгильды. Их голоса раздаются за кадром. Брунгильда направляется к ельнику, входит в лес и идет между деревьями. Подходит к Зиглинде, стоящей меж стволов, словно парализованной. Свет — на стаю валькирий, летящих над лесом. Брунгильда, в некотором отдалении, снова поворачивается к стае валькирий. Свет остается направлен на Зиглинду. Она причудливо, в глубокой задумчивости, движется меж стволов.

Свет — на Вальтрауту и Ортлинду, летящих на фоне самого первого изображения горы, окруженной облаками. Сейчас гора полностью скрыта за ними. Брунгильда оставляет стаю валькирий и бежит к Зиглинде. Свет сходит с валькирий, теперь он направлен только на Брунгильду и Зиглинду под деревьями. Зиглинда поднимается и идет влево. Свет перемещается вместе с ней. Она проходит мимо щита, висящего на дереве. Мимо оружия валькирий, прислоненного к деревьям. Постепенно оружия становится все больше, часть его может находиться в грубо сколоченных деревянных стойках.

Брунгильда входит в поле света Зиглинды. Та хватает Брунгильду. Настойчиво. Зиглинда отворачивается. Перемена в настроении! Там, где фон ранее был плоским, теперь рельефно выступает ельник. Свет с оружия на среднем плане сходит, и мы видим, как проступают стволы с аккуратно развешанными щитами в красных тонах. Их восемь штук. Зиглинда снова отворачивается и от нас, и от Брунгильды.

Свет — вверх, на Вальтрауту на вершине перед облаками (*видео*), и снова вниз, после ее партии. Свет — вверх, на Ортлинду неподалеку, справа на сцене. Свет уходит после ее партии. Свет — на оставшихся шесть валькирий,

вылетевших из леса. Снова свет уходит после партии. Свет вновь направлен только на Зиглинду и Брунгильду. Зигруна входит в их поле света.

Наплыв выше, на сцену справа. Мы смотрим на мистический лес в отдалении, возвышающийся за несколькими молоденькими кустами лиственных пород у кромки скал. Швертлейта входит в их свет, Гримгерда за ней. Короткий кадр с Вальтраутой, она на своем наблюдательном посту под облаками. Ее партия. В тот же момент на видео пропадает изображение далекого леса. Оставшиеся валькирии входят в свет Зиглинды и Брунгильды.

Брунгильда достает часть мечей из ножен. Луч света сужается над Брунгильдой и Зиглиндой. Брунгильда дает Зиглинде один из мечей и подталкивает ее вперед и влево. Зиглинда несмело идет вперед и вправо, между деревьями с щитами. Она выходит из света.

Свет — на Зиглинду, она на пути вверх, к кромке скал и лесу в отдалении (*видео*). Останавливается и поворачивается. Ветер свежеет, недавно зацветшие кусты качаются на ветру, в такт деревьям из далекого леса на заднем плане. Зиглинда бежит у подножия гор, бежит прочь. В тот же миг слева на далекий лес наползает темный туман и поглощает ее. Видео с лесом и передним планом, погружающимся во тьму. Свет теперь только на Брунгильду. Она испуганно смотрит направо, откуда раздается голос ее отца. Затем налево, в темноту, откуда доносятся голоса ее сестер. Черный туман начинает клубиться над Брунгильдой. Он медленно наползает на нее справа, окутывая абсолютной тьмой.

Свет — с Брунгильды на Вальтрауту и других валькирий, поочередно на каждую. Теперь свет только на Вальтрауте, она направляется вперед и направо, за пределы леса. На нее также наползает туман (слева), и она пропадает в темноте. Свет — на Ортлинду и Хельмвигу, далее в левую часть сцены и выше. Темнота поглощает и их, они исчезают. Свет — на валькирий, которые еще здесь, сгрудились вверху, в левой части сцены, у кромки гор. Их также засасывает тьма, наползающая справа. Теперь полная темнота.

Сцена 2

Свет — вверх, на Вотана посреди сцены. Черный туман струится перед ним. За ним — темнота. Свет только на нем. Вотан на мгновение прислушивается, затем начинает беспомощно ходить взад и вперед, гневно качая головой. Свет только на него. Туман на заднем плане струится медленнее... слегка рассеивается... задний план светлеет. Вотан и вершина горы мало-помалу освобождаются от черноты, оставаясь в итоге лишь в легчайшей дымке.

Пугающе медленно позади Вотана материализуется Брунгильда. Ее силуэт проступает постепенно. Вотан погружен в себя. Брунгильда замирает, стоит очень тихо, прямо за Вотаном. Мы видим только ее силуэт. Вотан не поворачивается к ней. Брунгильда чуть приближается к нему, они оба то скрываются в дымке тумана, то вновь возникают из нее.

Остальные валькирии становятся позади них, но в отдалении. Из-за тумана мы видим только их слабые тени. Туман, стелющийся между валькириями и Брунгильдой, слегка рассеивается. Мы видим их чуть яснее. Они начинают двигаться все более взволнованно.

Густой темный туман вновь начинает клубиться, скрывая Вотана и окутывая остальные фигуры. Брунгильда склоняется к земле. Прочие валькирии от страха делают несколько шагов назад. Туман сгущается все быстрее. Валькирии в ужасе разбегаются. Беспокойно ищут друг друга.

Все валькирии, кроме Брунгильды, которая стоит за пределами светового поля, в панике бегут вправо и из света. Темнеет. Вотан снова на темном заднем плане. Мрачный туман окутывает его все плотнее. Он решительно глядит перед собой. И снова абсолютная темнота.

Медленно высвечивается декорация с Брунгильдой и Вотаном. Она лежит у его ног. Он стоит на фоне экрана, на котором — великолепное закатное солнце, облака и горные вершины, сияющие всеми цветами радуги в его лучах.

Сцена 3

Брунгильда выпрямляется. Вотан поворачивается к ней спиной. Идет вперед. Брунгильда остается одна, освещенная видеоэкраном. Свет — на Вотана, который стоит, спиной к Брунгильде, чуть ниже на ровной скале, поверхность которой не вполне нам видна, но выглядит потрескавшейся.

Взгляд Брунгильды полон любви, почти сочувствия, сверху она глядит на Вотана. Встает и подходит к нему. Свет с ней. Видеоэкран гаснет, как только она отходит от края горы. Брунгильда подходит и, переполненная чувствами, прислоняется к спине Вотана. Тот отстраняется.

Четко чеканя шаг, Вотан направляется налево. Свет с ним. По пути он оступается на краю глубокой канавы и с головой уходит под воду. Свет на поверхности воды. Водная гладь безмятежна (*видео*).

Свет и видео уходят с канавы. Свет теперь направлен на Брунгильду, стоящую на фоне растрескавшейся земли. Она шагает с остановками в сторону Вотана. Подойдя к канаве, видит прекрасное отражение закатного неба (*видео*). Склоняется над колышущимся отражением.

Свет — на Вотана, появившегося из-под воды далеко слева. Слабый свет — на Брунгильду и поверхность канавы. Вотан стоит перед еще более удивительными скалами. Он движется по направлению к ним, и по мере его приближения их формы становятся все более причудливыми. Вотан достигает абсолютно ненатурального, пугающего скалистого ландшафта. Останавливается на его фоне.

Из-за заходящего солнца свет медленно окрашивается в темно-оранжевый. Вотан взволнованно выходит из своего света. Свет направлен на застывшую лаву — из оранжевого он становится красным. Затемнение на лаве. Осторожное освещение, только на отражение в канаве. Весь видеоэкран заполнен отражениями закатных облаков и оранжевого света. Брунгильда движется на фоне отражения, почти превратившись в силуэт. Облака в отражении медленно проплывают, заслоняя последние лучи. Таким образом, профиль Брунгильды освещается неравномерно.

Ноги Вотана появляются перед экраном в отражении, рядом с Брунгильдой. Свет быстро перемещается вверх на Вотана и снова на Брунгильду. Свет останавливается на Вотане.

Свет снова на Брунгильде и на экране с отражением. Цвет облаков изменился на огненно-красный. Свет вновь на Вотане. Он покидает свой свет и направляется налево, в темноту. Свет с него перемещается на Брунгильду и отражение. Она смотрит ему вслед.

Свет — на Вотана, влево. Он поднимается на несколько ступеней вверх, удаляясь от Брунгильды меж выщербленных острых скал. Свет — за ним. Вотан останавливается, когда узнает о ребенке, но не оборачивается. Он продолжает подъем влево.

Брунгильда встает и бежит за Вотаном. Свет с ней, она достигает его света. Свет также направлен на краснеющее отражение на поверхности канавы. Свет — на них обоих, они на острых скалах. Очень медленно на поверхности канавы появляются большие пузыри. Канава постепенно затемняется, и свет фокусируется на Вотане, сидящем низко, почти у подножия гор. Из земли поднимается пар, начинает клубиться вокруг него.

Свет — вверх, на Брунгильду, она стоит чуть выше над Вотаном. Облокотилась на скалу. Немного пара поднимается и к ней. Испарений вокруг Брунгильды становится больше. Она выглядит испуганной. Закрывает глаза.

Брунгильда открывает глаза, окруженная клубами пара. Она покидает свой свет и целеустремленно направляется направо и вверх. Свет уходит. Вотан уныло глядит на землю, затем направо, в поисках Брунгильды. Он быстро встает и следует за ней, покидая свет. Свет бледнеет, переход к свету, направленному на видеоэкран с Брунгильдой.

Свет на Брунгильду, остановившуюся перед низиной, которую мы видели ранее. За ее спиной происходят колебания и извержения: гейзеры и булькающая, клубящаяся испарениями вода. Вотан в ее свете (*появляется на видеоэкране*). Преклоняет колени и остается в таком положении. Отблеск заходящего солнца падает в низину, и тени проносятся в интермедии над гейзерами и источниками, оставляя их в темноте. Свет только на Вотана и Брунгильду. Он ей кивает. И склоняется над ней.

Вотан оставляет Брунгильду и спускается в середину сцены. Свет на нем. Свет также направлен на Брунгильду на черном фоне. Она радостно смотрит на него. Он не отрывает от нее взгляд, поворачиваясь к ней под разными ракурсами.

Теперь над Вотаном виднеются лишь легкие всполохи на скалах, как если бы с них стекала лава. Полосы огня следуют за ним, и свет Брунгильды собрался вкруг него, шагающего вперед. Всполохи огня слабеют. Вотан дошел до поросших мхом возвышенностей на скалах, где Швертлейта расстилала меховую подстилку. Он серьезно рассматривает «кровать».

Вотан приветливо глядит на Брунгильду, которая понимает его без слов. Она медленно направляется к нему. Она спокойна. Подходит к Вотану и обхватывает руками его торс. После довольно продолжительных объятий Вотан медленно поднимает Брунгильду и осторожно кладет ее на покрытую мехом возвышенность. В этот момент красный свет заката постепенно гаснет.

Свет на два видеоэкрана, вверху слева и справа. Очень медленное освещение. Справа видна кромка гор, за которой медленно прячется солнечный диск, на левом экране мы видим горную вершину, освещенную солнцем. Свет исчезает с горы и гаснет на обоих экранах, поскольку солнце заходит за горизонт.

Вотан приподнимает голову Брунгильды и держит ее в своих ладонях. В последних лучах солнца он целует ее. Свет гаснет над всей сценой.

Свет на Вотана, он поднимается, оставляет Брунгильду, спящую под своим щитом, и делает шаг вперед, к краю сцены. Ясный белый свет — на романтическую сцену сна Брунгильды, на ее ложе из меха и мха. Никаких эффектов.

Вотан острием своего меча трижды с грохотом касается скал рядом с Брунгильдой. Он любовно смотрит на спящую, заботится о том, чтобы ей было удобно лежать. Вотан оглядывается по сторонам и остается доволен увиденным. Собирается уходить. Отворачивается от Брунгильды и медленно выходит из декораций. Как только он покидает свет над ложем, свет вокруг Брунгильды сворачивается в точку. Через мгновение после того, как Вотан уходит со сцены, мы видим световой эффект на Брунгильде. Это имитация огня. Свет мерцает: сцена то погружается в темноту, то вспыхивает, и мы видим Брунгильду в огне.

Области тьмы в декорации все расширяются.

Теперь мы в темноте.

На спящей Брунгильде снова появляется разгорающийся свет, это отблески огня. Теперь мы видим ее в той же позе, в тех же декорациях, но на видео. Мы быстро перемещаемся вверх по видеоэкрану, прочь от Брунгильды. Она объята языками пламени на своей горе. Мы удаляемся от горы.

Гора оказывается действующим извергающимся вулканом, теперь мы это видим. Мы видим гиганские стены огня. Гора все уменьшается. Она становится очень маленькой, затемняется, и все погружается во тьму.

Перевод с немецкого Анны Шевченко

«Вавилон»,
режиссер
Майя Клечевская

Мифы надо держать на виду

ПОЛЬСКИЙ И РУССКИЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ, ПАМЯТЬ, ЗАБВЕНИЕ

В рамках специальной программы «Польский театр в Москве» (март 2011 года) фестиваль «Золотая маска» вместе с Институтом Адама Мицкевича организовал «круглый стол», посвященный мировоззренческим концепциям театра в Польше и в России. Нам представляется чрезвычайно полезным познакомить читателей журнала с этим актуальнейшим для нашей культуры и общественного сознания опытом публичной рефлексии, который, к сожалению, в России остается за рамками художественного и интеллектуального внимания.

В «круглом столе» принимали участие критики и театроведы Катажина Осиньская, Дариуш Косиньский, Гжегож Низелек, Петр Грушчиньский (Польша), Наталья Якубова, Марина Давыдова, Владимир Сальников (Россия), режиссеры Кшиштоф Варликовский, Гжегож Лящук (Польша), Константин Богомолов (Россия), драматурги Елена Гремина, Максим Курочкин (Россия), социолог Борис Дубин (Россия), председатель польского Пен-клуба Адам Поморский.

Катажина Осиньская. Для начала давайте обсудим главные мифы, которые присутствуют как в польской, так и в русской культуре. Каким образом современный театр работает с этими мифами? Вы прекрасно знаете по польскому кино, что для нашего сознания всегда была очень важна романтическая традиция. Миф романтического героя и миф, связанный с польским мессианством. Это в первую очередь миф Польши как жертвы истории. «Дзяды» Мицкевича — самый важный текст польской культуры, а не только театра, — никогда не ставились на российской сцене. Однако в сегодняшнем польском театре ощутимо критическое отношение к этой мифологии, и эта критика тоже имеет у нас давнюю традицию.

Дариуш Косиньский. В «Дзядах», действительно, священном для польской культуры тексте, заложена идея театра как инструмента глубокой личной перемены или инициации — идея, которая получила развитие в творчестве таких художников XX века, как Тадеуш Кантор и Ежи Гротовский. В то же время в «Дзядах» представлен тот образец понимания польской истории, который можно признать мифом жертвенности, но он — этот миф, поскольку разработан в драматическом произведении, — приобретает черты ритуального действия. В третьей части «Дзядов» есть два монолога, которые на протяжении многих десятилетий — в содержательном плане — считались главными для польской культуры. В одном из них герой по имени Конрад пытается вырвать у Бога право быть вождем народа. Второй принадлежит скромному монаху, который в сво-

ем видении находит смысл национальной истории в лаконичной формулировке: «Польша — Христос народов». Это и есть лозунг польского мессианизма. Польша реализует эту идею, принося очередные жертвы, которые как бы обеспечивают путь к будущему возрождению народа и внутренней перестройке не только своей страны, но и всего мира. Национальные восстания в XIX веке вдохновлялись именно таким лозунгом. Повстанцы 1863 года шли на бой не для того, чтобы победить, а, в общем-то, чтобы погибнуть. Поскольку они были воспитаны в традиции ритуальной жертвенности, которая внушала: ты должен погибнуть для того, чтобы жить. Это, конечно, очень сильная идеология, принятая и не имевшая конкуренции в XIX веке.

Попытки поляков вернуть стране независимость, как известно, проваливались, но для того чтобы спасти свою психику от безумия, они принимали это мифическое объяснение, позволявшее сохранять национальное самосознание. Впрочем, уже во времена Мицкевича идея смерти как ритуального жертвоприношения подвергалась, в частности в творчестве Юлиуша Словацкого и Станислава Выспяньского, критике. Однако польская история развивалась таким образом, что очередные поражения требовали очередного успокоения и мессианский миф как бы улучшал национальное настроение, поднимал дух народа. Поляки, которые поверили в этот миф, могли считать себя избранным народом.

Эта ментальная схема настолько укоренилась в сознании, что реакция части польского общества на смоленскую катастрофу 2010 года абсолютно ей соответствовала. Авиакатастрофа, гибель элиты в символическом для поляков месте были восприняты как ритуальная жертва. При этом большая часть населения отнеслась к такой интерпретации событий как к явному анахронизму. На польских сценах в сезоне 2010/2011 года появляются спектакли, в которых этот романтический миф уже трактуется как катастрофа, востребованная, однако, для политических целей. Так сложилось, что именно польский театр становится сейчас тем художественным и интеллектуальным пространством, в котором происходят принципиальные дебаты на тему национальной идентификации, главные споры о «польскости».

Катажина Осиньская. Сегодня очевидно разделение нашего общества на почве деконструкции мифа о том, что польский народ представляет некое единство. Совсем недавно в варшавском Драматическом театре прошла премьера спектакля «Польский клуб»: на сцене — эмигранты, оказавшиеся после ноябрьского восстания в Париже. В спектакле появляются Мицкевич и другие исторические персонажи, переосмысляется миф о жертвенном пути польского народа. Действие открывается очень сильной сценой: режиссер Павел Мишкевич, он же один из актеров, начинает петь гимн, и весь зал мгновенно поднимается. Такое начало как бы предвещает некую провокативность в ответе на вопрос: не основан ли польский патриотизм всего лишь на автоматизме, а не на осознанности рефлексии?

Гжегож Низелек. В спектакле Кшиштофа Варликовского «(А)полония» тоже звучит польский гимн, и режиссер обратил внимание на то, что публика, услышав его, никогда не встает. Мы не можем говорить о социальном поведении зрителей как об опыте некоей общины, и польский театр зафиксировал этот дискуссионный момент. «Польский клуб» — неожиданный спектакль потому, что режиссер Мишкевич никогда не интересовался политической, гражданской проблематикой. Он ставил Чехова, немецкую драматургию, «Алису в Стране чудес», его занимала частная жизнь человека, камерный психологизм. А этот спектакль наверняка спровоцирован смоленской катастрофой. Он возник в результате шока, изумления режиссера и человека, который уже выстроил для себя личное пространство, но вдруг увидел, что оно под угрозой, что кто-то хочет туда ворваться. Режиссер попытался осмыслить свой страх, свою растерянность.

Чтобы правильно понимать значение «Польского клуба», нужно знать и контекст. В начале 90-х в Польше появился очень важный текст Анны-Ма-

рии Янен, в котором известная исследовательница польской культуры отмечала конец романтической парадигмы. Она писала о новом социальном опыте, в котором романтические мифы уже не будут формировать однозначную реакцию общества. Этот текст вызвал довольно широкую дискуссию. Янен выразила общую тревогу, сформулировала природу опасности, связанную с тем, что общество утратит тот важный код, который его прежде объединял. С другой стороны, в этом тексте была и надежда на то, что, возможно, выработается другой способ взаимопонимания, иной актуальный язык. Мне кажется,

«(А)полония», режиссер Кшиштоф Варликовский

это была мудрая мысль, потому что, когда мы пытались бороться с романтическим мифом, нападая на него, эта борьба заканчивалась поражением. И миф побеждал. Каждый акт демифологизации воспринимался как акт метамифологизации, то есть укрепления мифа на более высоком уровне. В «Польском клубе» романтический миф атакуется не впрямую, но осмыслен в очень личной перспективе. Когда в польском театре разоблачали такой миф открыто, неизбежно чувствовались трагизм, фатализм, повторение одного и того же, а поскольку в «Польском клубе» этого нет, он оказался столь важным для размышлений о польской культуре.

Катажина Осиньская. У нас есть миф особого, жертвенного пути польского народа. Но и в русской культуре тоже очень силен миф об особом пути России. Возможно, поэтому возникают проблемы в общении, ведь каждая из наших культур считает, что ей принадлежит эта уникальная миссия.

Борис Дубин. Мы все-таки не из племени квакиутль и живем не в Древней Элладе, поэтому речь идет о совершенно других мифах. Один отвратительный немецкий теоретик в свое время называл их «мифами XX века». Все-таки мы имеем дело с современными мифами. А это значит, что есть некое специальное сословие, которое эти мифы поддерживает, вырабатывает, что-то с ними делает. Это интеллектуальное сословие, или интеллигенция. С другой стороны, этим занимаются и средства массовой коммуникации, без поддержки которых такие мифы не работали бы. Весь страх и ужас и сохраняющаяся опасность мифов в сегодняшнем мире состоят в том, что они соединяются не только с политикой, с техникой, порождая мировые войны, но и с массами посредством соответствующих коммуникаций. А иначе пускай бы интеллектуалы занимались своими играми. Никого бы они не волновали. Но история эта совсем другая, она касается нас всех. И в этом сходство мифа тогдашнего, существовавшего, скажем, в Древней Элладе или в племени квакиутль, с нынешним.

Что делает миф? Он отсылает нас к началу, к единству во времени и в пространстве. Соответственно, он порождает фигуру врага, который угрожает нашему единству во времени и в пространстве. И благодаря этому мы на какое-то время с помощью мифологических символов, историй, картин — театральных, музыкальных, кинематографических, каких угодно — как бы становимся опять едиными и возвращенными к своему началу, от которого проклятый враг хотел нас оторвать, соблазнить, искусить и всячески нам навредить.

Я думаю, всякий народ, который пытается стать чем-то большим, чем просто племя, тем более создать национальное государство, так или иначе работает с мифологемой особого пути и с пониманием себя как особого народа. Об отличии России от Польши судить не берусь, не такой я в этом вопросе специалист, но отличие России от всех других народов состоит в том, что мифология особого пути для тех народов была фазой, исторически ограниченной (поиграли и пошли дальше), а для России — это постоянно повторяющийся сюжет. Тогда это действительно миф, а не просто приходящая нам в голову фигура мысли. Миф, который в той или иной форме всегда возвращается. Я бы подчеркнул сходство между польским и русским мифами об особом пути, особой миссии, но и коренное различие. Сходство, конечно, в том, что мы уверены: у нас есть великая миссия спасти не только себя, но весь мир.

Так в России сложилась мифология победы в Отечественной войне. Это миф о спасении, но, мне кажется, очень важно, на какое устройство общества и на какое устройство человека проецируются мифы об особости, о великой миссии. В России, по-моему, они опираются на совершенно другую основу, чем в Польше, а именно: на основу державную. Россия мыслит себя не только как национальное государство, государство русских — а это именно так по сей день, — она мыслит себя как великую мировую державу. Как последнюю империю, которая в состоянии противостоять империи за двумя океанами, той, что, конечно, является главной фигурой врага для сегодняшней России. В этом абсолютно радикальное отличие России от Польши. А также, скажем, от Украины, где сейчас тоже идет большая работа по возвращению к своим истокам. И от стран Балтии, где происходит похожая работа, от Венгрии, Чехии и т.д. Россия сегодня, и это мнение большинства российского населения — говорю как социолог, занимающийся полевыми опросами общественного мнения, — хочет быть не просто хорошей, уютной, благополучной страной, но — что очень непросто осознать — готова пожертвовать всем этим ради того, чтобы остаться (или стать) державой. Великой, сильной, внушающей страх и уважение. Это мнение трех четвертей взрослого российского населения. Оцените эту цифру.

Как Кювье по позвонку восстанавливал строение организма, так можно представить, что будет и чего не будет в странах, которые исходят из мифологии, в основе которой лежит идея державности. Ну, например, там не будет такой роли костела, как в Польше. Православная церковь в России никогда не играла никакой общественной роли, кроме того что была и остается прихлебателем власти. В России не будет того, что в Польше, например, меня чрезвычайно восхищает, — подпольного университета. История, которую породили в свое время польские эмигранты во Франции и которая сохранилась вплоть до польских подпольных университетов периода военного положения. Это великое событие, которое могло бы стать предметом отдельного разговора, но, к сожалению, нет времени.

В России же не будет подобной солидарности — и «Солидарности» с большой буквы в кавычках, и солидарности с маленькой буквы без всяких кавычек. Три четверти российских людей сегодня считают, что другим людям доверять нельзя, как и никаким институтам в стране — от профсоюзов до парламента, — кроме человека номер один, ну и теперь человека номер два: у нас теперь полтора человека вместо одного. Мы понимаем, что это нанайские мальчики, они поворачиваются спиной, и мы видим, что это тот же самый чело-

век, хотя есть некоторые надежды, связанные с тем, что все-таки какие-то отличия существуют.

Миф — очень важная часть современной культуры, причем более или менее любой. И, конечно же, того народа, той культуры, которая претендует на одну из первых скрипок в мировом оркестре. Но мне кажется, что мифы надо всегда держать на виду. Репрессии от имени мифов — такая же страшная вещь, как попытка репрессировать миф, полностью вытеснить его из сознания. Фрейд вам расскажет, чем кончаются эти истории, когда в подсознание загоняется то, о чем не хочется вспоминать и что не хочется обсуждать. Нынешняя Россия — в отличие от Польши — упорно не желает вспоминать свои комплексы, свою вину, свои ужасы. Она хочет иметь прошлое, как новый костюмчик без единой пылинки, и лучше, если это будет не гражданский костюм, а генеральская форма. В этом, по-моему, коренное отличие между работой с мифом в Польше и в России.

Мифы надо держать на виду, чтобы они не ускользали из поля сознания, но при этом держать на расстоянии. Не хочу сказать, что держать лучше на поводке, на цепочке (не хотелось этот репрессивный оттенок вводить), но обязательно на некотором отдалении. Только так с ними возможно работать. И, наконец, очень важно всегда понимать, на что, собственно, мобилизует миф. Если он двигает людей к тому, чтобы создавать «Солидарность» с большой буквы в кавычках да и с маленькой буквы без кавычек, пускай миф работает. Но если он служит лозунгу «Россия для русских», а его сегодня поддерживают две трети российского населения, равно, как идею «Москва для москвичей» — 80 процентов жителей столицы, тогда мы имеем дело с мифом, мобилизующим человека не на то, чтобы он становился лучше, интереснее, терпимее, умнее, а в совершенно противоположном направлении. В таком случае мы имеем дело с попыткой пройти исторический путь назад, войти опять в пещерное или какое-то близкое к нему состояние.

Очень важно для понимания российского мифа, что он неистребимо двойствен и мифология державы обычно соседствует с мифологией гостеприимства. Русский человек, как солдат с винтовкой, всегда будет существовать вместе с образом «мы открытые, простые, мы больше всех испытали, столько всего натерпелись» и т.д. Вот она, эта двойственность мифа — его способность ускользать от однозначного определения и всегда давать возможность тому, кто его использует, господствовать над ситуацией: не важно, жертва ты или триумфатор-освободитель.

Известно, что есть и такое направление российской мифологизации, как «советский режим — это оккупационный режим». Иначе говоря, есть Россия, которую оккупировали какие-то советские, и когда их скинут, начнется совсем другая жизнь — «другое». Прошло двадцать с лишним лет, и мы понимаем, что «другого» маловато, и дело не в том, что советские оккупировали каких-то российских, а в том, что жертва и хищник сосуществуют в единстве. Хищник прячет зубы — и перед нами опять жертва, терпеливая, страдающая, не требующая большего — есть такая черта русского характера: ему якобы достаточно того, что у него есть.

Миф — сложная, неистребимая конструкция, требующая внимания и работы. Если мифы сближают народы, как, например, российский и польский, я готов вписать какую-нибудь страничку в эту мифологию.

Адам Поморский. Когда я слушаю своих соотечественников, обсуждающих романтические польские мифы, в моей душе всегда просыпается Иван Сусанин. Мои коллеги обрисовали картину страннейшим образом, забыв о комедийной классике вплоть до романтических времен. Трудно представить польскую театральную, литературную, культурную традицию без таких имен, как Фредро, Мрожек, Гомбрович. А в героическом варианте эти романтические мифы всегда тяготеют только к одному варианту — мягко говоря, черносотенному. Не стоит сомневаться, что это и есть вариант черной сотни — не у Мицкевича, конечно, а у дюжих, так сказать, приверженцев этой мифо-

логии. Но имейте в виду, что у писателей, которых я упомянул, есть сочинения, над которыми стоит задуматься и сегодня.

В комедии «Пан Йовяльский» описана механика функционирования наших мифов. Действие происходит в дворянском гнезде, и оказывается, что это «гнездо» — тюрьма для мыслящих людей. Они изъясняются только пословицами, то есть их реакции основаны на автоматизме. Этот театр представляет совершенно другую польскую традицию: в «Свадьбе» Гомбрович развенчивает романтический миф. Но еще важнее для нас сегодня переписка драматур-

«Небольшой рассказ», режиссер Войчех Земильский

га с Мартином Бубером, великим еврейским философом и писателем, которого Гомбрович обожествлял. Бубер пишет, что «Свадьба» ему не очень понравилась. Один из создателей философии диалога уверен, что в пьесе диалога-то и нет, а герои какие-то недоработанные. Гомбрович вспыхивает в ответ и объясняет, что он и хотел описать ситуацию, в которой диалог невозможен, потому что герои — полые люди, не способные к межсубъектным отношениям. Об этом опыте тоже не стоит забывать.

Здесь было упомянуто польское восстание 1863 года. Ему посвящена великая литература. Это практически все литературное наследие Джозефа Конрада, поляка по происхождению. Его дядя был главным организатором этого восстания. Почти все тексты Конрада — о том, как можно экономически, так сказать, использовать это поражение, ту катастрофу, в которую ввергли поляков. Варшавское восстание 1944 года тоже окончилось поражением, но надо было жить дальше, искать выход из создавшегося положения. Кстати, те польские писатели, которые после войны остались в коммунистической Польше, не ссылались на романтический миф — к нему обращались наши эмигранты. Вот о чем был спор между эмиграцией и, как у нас говорят, Краем, теми, кто продолжал жить в Польше. Вот где настоящие проблемы. А миф — это другое дело. Нельзя только, по-моему, забывать о том, что в нем сильны черносотенные идеи. Есть у нас политики, которые персонифицируют именно этот вариант романтического мифа.

Катажина Осиньская. Мы говорили о польских и русских мифах, связанных с идеей особого пути, державности, но есть еще миф патриархальной России, который иногда всплывает, не подвергаясь, как мне кажется, резкому переосмыслению.

Наталья Якубова. Я очень ценю направление «новая драма», но надо признать,

что спектакли Петра Фоменко, Сергея Женовача — тоже очень серьезные высказывания, в русской театральной среде они воспринимаются с пиететом. Несколько лет назад Женовач поставил «Захудалый род» по неоконченному роману Лескова, который был написан в кризисное для России время после отмены крепостного права. Настоящего освобождения тогда не произошло, и люди стали задумываться, что же было сделано неправильно. Сергей Женовач строит спектакль как оживление замечательного дворянского дома, с портретов сходят предки героев, рассказывают свои истории. Спектакль обрывается, как и не законченный роман. Женовач давно поставил перед собой очень строгую задачу: ничего не добавлять к произведению, с которым работает. В этом спектакле понятно, что все закончится плохо именно из-за чужаков, людей со стороны — на сцене появляются фигуры то ленивого украинца, то плохого немца. Но на эти странные моменты российская критика совершенно не хочет обращать внимания, она воспевает такой прекрасный патриархальный мир, в котором в согласии жили баре и крестьяне, а одна из рецензий на спектакль называлась «Русский свет». В общем, это «Россия, которую мы потеряли».

Действительно, «Захудалый род» — прекрасный спектакль, очень убедительно реставрирующий прошлое, фигуры «нехороших людей» поданы с юмором, нет никаких причин все это критиковать. Но я задаю себе вопрос: можно ли посмотреть на идеализацию патриархального мифа и по-другому? Русский театр болеет эскапизмом, который видится спасительным побегом. Мы приходим в театр и находим в нем убежище от реальности. Этим и занимается Студия театрального искусства Женовача. Это убежище прекрасно: там есть и старая добрая Англия, и чеховское застолье, все невероятно убедительно, туда хочется ходить. А потом идем на «новую драму», где все вроде правда, где театр пытается соответствовать фрагментарности сегодняшней жизни, где все враздробь и нам почему-то этого мало. Вот идем к Женовачу, где все целостно, благостно и кажется, что выстроить такой мир гораздо легче. Почему наша интеллигенция с удовольствием принимает такие патриархальные ви́дения России, вопрос не праздный. Но он не становится предметом дискуссий.

Когда мы говорим «старый русский патриархальный мир», то иногда имеем в виду просто синоним «старой доброй Англии». Но мы упускаем из виду, что в России это выражение имеет очень сильную связь с имперским сознанием.

Какие мифы Россия должна отрефлексировать прежде всего? Думаю, не только патриархальность, но и вторую мировую войну, как это делают сейчас поляки, которые, отвергнув интеллектуальный эскапизм, осмысляют Холокост.

Константин Богомолов. Миф — это область коллективного бессознательного, она исследует некие энергетические потоки, имеет с ними дело. У меня, например, есть сомнение относительно мифа Победы как именно мифа, а не области идеологии, потому что, вообще-то, война, мне кажется, осмысляется в русском сознании, как это ни крамольно звучит, как «золотой век». Это, знаете ли, то же самое, про что «Мастер и Маргарита»: как прекрасен дьявол или, точнее, что ужас на земле достиг такой степени концентрации, что дьявол является спасителем. Совершенно очевидно, что в условиях советской действительности война в определенный момент стала тем миром, где люди были честны, имели цель, где они себя проявляли, где государство потеряло свой мощный тотальный контроль. И вдруг народ смог объединиться. Об этом, кстати, замечательная картина Алексея Германа «Проверка на дорогах». Да, этот «золотой век» — очень сильный миф.

Идея атаки на миф может быть очень серьезной, потому что это посягательство на коллективное бессознательное. Для русского сознания прекрасное всегда находится в прошлом. Это прошлое не может быть пространством рефлексии, пространством вины или греха, потому что коллективное бессоз-

нательное это прошлое защищает. Оно и есть ценность. Атаковать это прошлое или как-то по-новому на него смотреть означает, в общем-то, потерять мечту, развенчать ее. Нападение на миф ведет к необходимости находить ценности в окружающей тебя действительности, в современном пространстве, означает желание выстраивать живые социальные связи с современностью и положением дел в обществе. Мне кажется, русский человек очень этого боится, поэтому так агрессивно защищает прошлое и русскую классику.

Миф о «золотом веке» связан с имперским сознанием, с неоформленностью, неструктурированностью пространства в нашей стране. История, время, культура в имперском сознании превращаются в некий хаос. Наши польские друзья сказали, что катастрофа под Смоленском осмысляется частью польского общества как некая новая жертва. А я вспоминаю, как осмыслялась катастрофа «Курска». По-моему, простите за цинизм, как то, что энное количество людей сгинуло в нашем жутком пространстве. Это не жертва, это, безусловно, трагедия. Но, с другой стороны, одна из многочисленных трагедий. Это как рок, а значит, в этих смертях, в этом кошмаре нет целесообразности. Потому что когда речь идет о жертве — это все-таки какая-то целесообразность, «во имя» чего-то, жертва к чему-то ведет, к какому-то новому осознанию и т.д. А здесь было такое ощущение, что сгинули, и еще сгинут, и сгинут, и сгинут.

То, что сегодня делает актуальный театр, «новая драма» — сам я очень сложно к ней отношусь, — есть попытка структурирования нашего пространства, превращения современного культурного сознания в опыт, способный воздействовать на хаос, в котором мы существуем, в том числе с помощью искусства. В этом случае нельзя сказать, что наш хаос не операбелен, но можно так: «Нет, давайте пробовать, давайте что-то с этим делать». Это бунт индивидуальности, потому что попытка структурировать хаос связана со способностью противостоять хаосу. И дай бог «новой драме» и всем подобным театральным направлениям и поискам успеха. Хотя в нашей стране они, думаю, в конечном счете обречены, увы, на провал.

Катажина Осиньская. Есть известное стихотворение Чеслава Милоша о равнодушии поляков к уничтожению евреев. Сейчас такая точка зрения как будто меняется, хотя пересмотр начался еще в 70-е годы, когда заговорили жертвы, свидетели Холокоста. В Польше была огромная дискуссия по поводу «Шоа» Клода Ланцмана, но не было возможности посмотреть фильм. Целиком его показывали только, по-моему, в одном варшавском кинотеатре, и удивительно, что вообще это разрешили. По телевизору много лет спустя демонстрировали только некоторые фрагменты. Дискуссия была связана с тем, что Ланцман будто бы извратил роль поляков. На официальном — государственном — уровне фильм был воспринят как удар, как попытка опозорить Польшу, вывести ее из категории жертвы. Ланцман не показывал поляков как палачей, но менялась перспектива восприятия. Сегодня много говорится о том, можно ли на основании документов создать действительно объективный образ. Идея свидетельства отчасти потерпела поражение. В польской гуманитарной науке серьезное значение получила категория постпамяти, связанная с реакцией на эти события людей, чьи родители были свидетелями, участниками и жертвами Холокоста.

Гжегож Низелек. Категория «постпамять», действительно, «сделала большую карьеру» в польском общественном сознании. Это понятие парадоксально, оно касается людей, которые сами не пережили определенные исторические события, но относятся к ним крайне эмоционально. Поэтому говорить об исторической перспективе не вполне уместно. Прошлое мы воспринимаем не глазами историка, но благодаря личному подключению. И в какой-то момент образы прошлого начинают функционировать как вид искусственной памяти. Можно сказать — фальшивой памяти.

Автор понятия «постпамять» — Марианна Хирш, американская исследовательница, занимающаяся, главным образом, фотографией, причем семейной. Книга, в которой она в 90-е годы ввела этот термин, называется Family

Frames. Хирш — дочь людей, которых спасли во время Холокоста. На протяжении своего взросления она наблюдала сильнейшее противоречие: к тайне родителей дети не имели доступа. Они очень хотели приобщиться к их опыту, причем это желание грозило даже утратой какой-то части собственного «я». Собственная жизнь ощущалась детьми как менее важная, чем жизнь родителей. Но последняя оставалась для них закрытой. Это посттравматическое состояние провоцировали родители, решившие защитить своих детей с помощью умолчания о своем прошлом.

«Персона. Мэрилин», режиссер Кристиан Люпа

С одной стороны, существовал барьер между настоящим и прошедшим временем, а с другой — очень мощная потребность идентифицировать себя с неизвестным опытом. Хирш заметила, что каким-то образом эта постпамять самым живым и противоречивым способом проявляется в искусстве. Она обратилась к двум примерам, рассказав о художниках, родители которых спаслись во время Холокоста. Один из ее героев — Арт Шпигельман, автор комикса «Микки Маус», другой — знаменитый художник Кристиан Болтански. Хирш представила две модели: меланхолическую, как в случае с Болтански, творчество которого постоянно сталкивает нас со следами уничтожения, катастрофы. Художник оставляет зрителя беззащитным перед этими свидетельствами. Шпигельман же обращался к языку популярной, массовой культуры, к комиксу, выставляя самым шокирующим образом воспоминания отца о времени перед войной, в годы войны, в Освенциме, где находилась и мать художника. Его комиксовые персонажи обрели жизнь в образах животных: евреи-мыши, поляки-свиньи, немцы-коты.

Механизм постпамяти заключается в том, что, если я чего-то не пережил, я должен дополнить эту нехватку воображением. Тут вступает в силу фантазия, зачастую нарушающая принципы правды, соответствия трагическим событиям, которые восстанавливаются с помощью гротеска или комического сдвига. Такое несоответствие очень важно, потому что оно снова вызывает шок, освежая таким нетривиальным способом наше отношение к событиям, которые уже «окаменели» в клише восприятия. Хирш создала и теорию точек памяти, имеющих временное и пространственное измерение. Это как бы мгновенная вспышка, удар, нанесенный из прошлого, причем не моего прошлого, а из рассказов свидетелей. Эти точки памяти должны быть очень подвижными, нематериальными и связанными с личным опытом. Ни одна из книг Хирш не была переведена на польский язык, что свидетельствует о том,

насколько категория постпамяти была нам необходима, чтобы отрефлексировать наше отношение к прошлому и прежде всего к Холокосту.

При этом у Хирш есть отсылка и к польскому опыту. Она пишет о книге Ярослава Марека Рымкевича Umschlagplatz, где он сравнивает две фотографии. На одной он, ребенок, во время войны на какой-то качалке, в коротких штанишках. Другая фотография известна: на ней изображен мальчик из гетто, который идет с поднятыми вверх руками. При сопоставлении этих фотографий у Рымкевича происходит перенос своей идентичности. Он не помнит себя в возрасте мальчика, это как бы не из его опыта, а мальчик из гетто вызывает у него очень сильную эмпатию, эмоциональную идентификацию. Мне кажется, категория постпамяти позволяет иначе взглянуть на явления современного польского искусства, в которых начинают действовать непривычные для нас механизмы идентификации.

Кшиштоф Варликовский. Частота появления польских спектаклей, которые обращаются к теме Холокоста, начинает меня беспокоить. Я мог бы это объяснить только одним наблюдением: каждое новое поколение пытается эту тему осмыслить, определить свою точку зрения. Я хотел сделать «(А)полонию» потому, что такой спектакль должен был появиться в Польше после войны, но не появился. Эта странная мысль была для меня очень плодотворной. Как-то я разговаривал с Агнешкой Холланд, которая представляет другое поколение — поколение жертв. Она на меня обиделась, когда я сказал, что хочу сделать спектакль, который кто-то должен был сделать в Польше. Она не поняла того, что мне кажется очень важным: каждое поколение должно к этой теме подойти по-своему, представить ее иначе, чем предыдущее, потому что мы видим события совершенно по-другому. Наше восприятие Холокоста после войны было очень убогим, а потом радикально менялось.

Но как об этом говорить художнику, как эту тему освоить и сделать своей, то есть современной, актуальной, личной? В «(А)полонии» есть персонаж по имени Геракл, совершивший свой «последний подвиг». Его он совершает на израильском суде, где присуждается медаль «За справедливость». Для того чтобы процедура обсуждения началась, должны прозвучать свидетельские показания тех, кто выжил. В моем спектакле это сын женщины, которая погибла, потому что пыталась спасти евреев, но ей удалось спасти только женщину, чей внук тоже присутствует на суде. Это правдивая история, написанная Ханной Кралль, — мы начали ее расширять и пытались заострить. Представили себе, что этот внук может быть адвокатом, а прежде служил в израильской армии, нашли высказывания солдат о том, что сегодня происходит в Израиле, соединив их с воспоминанием Ханны Кралль о девочке, которую убили на ее глазах. Но как быть с памятью внука погибшей польки, который говорит, что не может представить себе мать этого поляка, спасшую его бабушку, потому что, как он считает, таких людей нет? На сцене появляется девочка, которая будет расстреляна, но он говорит: «Нет, это не я ее расстрелял, я видел ее снимок в газете, но я как военнослужащий и гражданин Израиля, если получу приказ, ее убью».

Эта история — в сопоставлении с главной историей о польке, которая отдала жизнь за евреев, — становилась очень опасной. Но во время работы над спектаклем возникла и другая проблема: как быть с образом сына той польки, героини? После смерти матери у него была очень трудная жизнь, да и вся их семья переживала несчастье за несчастьем. В ситуации, которую я представлял на сцене во время присуждения сыну посмертной награды его матери, была огромная сложность. Сын испытывает боль и вспоминает стихотворение об одном еврейском мальчике. Взрослый поляк как бы не может простить свою мать, ведь она пожертвовала им ради чужих. Он был сиротой, не смог завести семью и детей, то есть мечен страданием, унаследованным от погибшей матери.

Ситуация, о которой мы размышляем в спектакле, касается личной истории. Мы видим взрыв человека, который как бы ставит под сомнение эту це-

ремонию награждения и говорит об историческом моменте, когда он стал сиротой. На сцене появляется и спасенная еврейская девочка, которая, выслушав поляка, говорит: «Виновата ли я в том, что ваша мать не выжила?»

Работая над спектаклем, мы много говорили с актерами, обсуждали героев, выясняли, чью сторону они занимают. Мы начали репетиции с признания, что являемся в каком-то смысле отражением польского общества, в котором есть антисемитизм, и этот антисемитизм стал проявляться у нас. Я просил, чтобы актеры не сглаживали польско-еврейскую конфликтность и никогда не добавляли «но», которое могло бы нас как-то утешить. Это был очень сложный процесс, особенно для некоторых актеров; они не могли лишиться этого «но», которое как бы оправдывало их. Работа над спектаклем была работой и над сознанием актеров. Я не видел решения, не знал, чем закончить спектакль, потому что эти персонажи — спасенная еврейка, ее израильский внук и осиротевший сын польки между собой поссорились. Воспроизводилась ситуация антисемитизма: поляк ненавидит евреев за то, что они лишили его матери.

Тогда я подумал сделать нашего Геракла ковбоем с лассо, который должен поймать этих трех персонажей, связать и протащить через пригороды Варшавы, чтобы посадить там древо жизни. В Иерусалиме, в Яд ва-Шем были ведь не только мемориальные доски, но каждый праведник имел право посадить там символическое деревце. Деревьев стало так много, что не осталось места. А у нас много пустырей, и они тоже являются в какой-то степени послевоенным пейзажем. Но три участника этой сцены, три актера разных поколений стали опасными для всего спектакля, потому что каждый из них тяготел к другому персонажу и не хотел оставаться тем, который был ему предназначен. Ко мне приходил актер, который играл сына-поляка, и говорил страшные антисемитские вещи. Я объяснял, какие эмоции он должны испытать на сцене, а актеры рассказывали о своих личных переживаниях и сделали из этой сцены ад. Я просто плакал от бессилия, потому что не знал, можем ли мы так далеко заходить. В определенный момент я стал очень болезненно воспринимать этот спектакль...

Еще я хотел сказать о тексте, который написала Ханна Кралль. К ней обратился мужчина, американский еврей второго послевоенного поколения, чтобы она записала его историю. Я говорю об этом, потому что для меня очень важны размышления об истоках, которые формируют театральные образы, пространство спектакля. Кралль сделала для меня бесстрастный репортаж: признания американского еврея, открывшего в какой-то момент, что в нем живет... «дух» (Диббук) и разговаривает на языке, который тот понимает. Отец этого человека решил, что этот «дух» может быть погибшим в гетто братом, которого американский еврей не знал, поскольку родился после войны. Этот человек ходил к психотерапевту, пытался как-то справиться с этим наваждением, но в конце концов попал к буддистскому монаху, который занимался экзорцизмом. Ничего не помогало, но в какой-то момент этот американец выучил польский язык, поскольку брат «обращался» к нему по-польски, и стал специалистом по исследованию польских деревянных синагог, сгоревших во время войны. Чувство, что в нем живет младший брат, изменило всю его жизнь. Ханна Кралль записала его рассказ, но и поставила вопрос: имеет ли тут место божественное провидение? Мы оставили его без ответа.

Гжегош Лящук. Мне вспомнилась история из моей молодости. В семнадцать лет я был анархистом и панком, на одной из стен в городе Отвоцк написал «Бог, честь, отчизна», а до этого — «Курва...». Так закончилось мое размышление о мифах, о национальности. Именно в такой рациональной перспективе я решил смотреть на мир. В театре «Коммуна Отвоцк» мы решили поставить спектакль о человеке по фамилии Переходник. Эта история связана с Холокостом, хотя сам по себе он нас не интересовал. Просто к пятидесятилетию уничтожения евреев в Отвоцке мы должны были непременно провести какое-то мероприятие. Большинство поляков живут в этом городе в домах, которые остались после уничтоженных евреев. Переходник жил в Отвоцке,

его книга воспоминаний стала для меня потрясающим рассказом о страхе обычного человека. Чтобы избежать смерти, он вступил в еврейскую полицию, которая должна была следить за порядком в гетто, а когда пришел день его ликвидации, он сам вывел свою семью на смерть. Потом скрывался, потом погиб, когда уничтожили Варшавское гетто.

Мы сделали этот спектакль, потому что его герой оказался для нас по-настоящему живым человеком. Он описывал, как его отец выносил рубашки из своего дома, чтобы продавать полякам, и рассказывал, какие они замечательные, шелковые, с вышивкой. Вспоминал, что в тот день, когда уничтожали гетто, он ел хлеб с маслом и джемом. Это не были мифические истории, все было правдой. Прячась где-то за шкафом в какой-то квартире, он занимался сексом с еврейкой, которая тоже там пряталась, и думал о своей любимой жене, которую выдал немцам. Это совершенно уникальная частная история свидетельствует о том, кто мы есть на самом деле.

Я не могу рассказывать о Холокосте, потому что это не моя история, но это история города, в котором вырос и живу. Холокост невозможно осмыслить: до какой степени нужно обезуметь, чтобы убивать людей только потому, что они евреи? Но эта история все время повторяется. После смоленской катастрофы какое-то время на главной улице города собирались люди, чтобы вспоминать о гибели поляков. Они молились, демонстрировали патриотизм, а весь город по вечерам приходил, чтобы посмотреть на интересные события. Как ходят на уличный цирк. Это и есть реальность: правда о том, как мы смотрим на мир. Это не мифы и не падающие самолеты. История там, где происходит что-то для нас интересное, — вот правда, о которой мы часто забываем, потому что легче рассказывать о мифах, но труднее — о чем-то обычном.

Петр Грущчиньский. В театре, в котором мы работаем с Варликовским, большинство людей не коренные варшавяне, а люди, которые туда переехали из других городов. Мы оказались в довольно странном месте, где люди хотят селиться, пить водку, хотя в этом районе находились умшлагплац и гетто, все сохранилось, можно пойти посмотреть. Процесс осознания всего того, что случилось, был для меня очень долгим. В детстве я впервые услышал слово «еврей» от своей бабушки. Я жил тогда в Торуни, а бабушка, когда мыла окна, говорила, если на стеклах оставались следы: «Вот, жиды остались».

Мы в театре не говорим от имени народа, только от своего. И рассказываем частные истории. Создавая сценарий, соединяя тексты для «(А)полонии», мы искали высказывания людей вне польского культурного круга. Например, Джона Литтла, американца, живущего сейчас в Испании, но проведшего большую часть жизни в России. Герой, будучи гомосексуалистом, случайно не попавшим в машину уничтожения, вспоминает о своем военном пути таким образом, что читатель начинает идентифицировать себя с ним...

С другой стороны, в нашем спектакле есть монолог Элизабет Кастелло, героини романов Джона Максвелла. Он произносится от имени писательницы-пенсионерки, которая когда-то писала романы, а конец жизни посвятила тому, что ездит по миру с лекциями, будучи совершенно безответственной, чуть ли не провокаторшей. Провокация, как и использование животных, — главная цель ее лекций о Холокосте. В сочетании с личными убеждениями актрисы, которая произносит этот монолог и является вегетарианкой, сцена приобретает неожиданный эффект. Так что нас интересуют только личные истории, потому что говорить можно только о собственном опыте.

Борис Дубин. Для российского населения, которое я изучаю как социолог, Холокоста как события XX века не существует. Всё. Точка. И это касается масс. Что касается интеллектуальных слоев — ну, по правде сказать, фильма Ланцмана по-настоящему интеллектуальная среда не то что не видела, но не обсуждала, по крайней мере, я не видел никаких следов такого обсуждения. Я знаю, какое эхо он вызвал во Франции, с одной стороны, и в США — с другой, в интеллектуальной, конечно, среде. Событием, ну хоть сколько-нибудь обсуждавшимся, не стали, конечно, ни книги Шпигельмана, ни замечательные выставки Кристиана Бол-

тански, которые тем не менее все-таки были в Москве. И о них можно было говорить. Никаким событием не стали в России и книги Имре Кертеса, а когда ему дали Нобелевскую премию, люди с высшим гуманитарным образованием спрашивали друг друга: «Это кто?» Недавно умер Арношт Лустиг, замечательный чешский писатель, один из крупнейших авторов, размышлявший о Холокосте, об этом не было ни звука. Иначе говоря, по-настоящему Холокост не есть событие ни для народа, ни для российской интеллектуальной среды.

«T.E.O.R.E.M.A.T», режиссер Гжегож Яжина

Здесь говорилось о коллективности российского сознания. Это так — относительно героического мифа. Или стигмы — да, «мы потерпели больше других». Во всем остальном я описываю это с помощью словосочетания «рассеянная масса», заимствованного из совершенно другой сферы. Состояние России сегодня — это рассеянная масса. В этом смысле она не проводит никакие сообщения, это такое состояние вещества, которое препятствует прохождению любого сигнала.

Война как великое испытание живет в памяти — на уровне семейном, официальном, в учебниках, фильмах, книгах, пьесах. Но это память стигматическая. Есть и другой уровень — то был «золотой век». Там враг, мы здесь, все совершенно понятно, как говорит герой фильма «Белорусский вокзал», а сейчас — ну ни в чем не разберешься. Нет в культурном обиходе, в искусстве, в дискуссиях так называемой «другой» войны. Нет Власова и его армии, нет судьбы тех, кто попал в плен на территории России. Нет судьбы тех людей, к которым пришли освободители — и известно, что с ними делали: от Варшавы до Берлина. Каяться не в чем, вины никакой за нами нет. Но нет и простой мысли, казалось бы, совершенно тривиальной: Победа не принесла свободы. Ни-ко-му. Ни внутри страны, ни за ее пределами. Это было новое порабощение, начавшееся сразу после 9 мая 1945 года да и, можно сказать, не прекращавшееся никогда.

Простое осознание вот этого факта могло бы, вообще говоря, повернуть землю. Но чего нет, того нет. Зато что есть? Есть наша Великая Победа. Причем 65 процентов россиян сегодня считают, что без всяких союзников мы бы прекрасно победили — не нужны нам эти союзники. Это наша война, это Отечественная война, это никакая не вторая мировая, она не в сентябре 1939-го

началась, 22 июня ровно в 4 часа. Всё. Ну и, соответственно, 9 Мая. Парад Победы. Таков пласт представлений о войне, отражающий некую реальность. Но надо понимать, что все эти пласты действуют друг на друга и погашают друг друга, чтобы носители такого сознания продолжали оставаться рассеянной массой. Это чрезвычайно выгодное для всех состояние. Я называю его словом «алиби» или «нас там не было».

В этом смысле, мне кажется, вековечное место русских не то чтобы «золотой век», то есть они не против, конечно, «золотого века», но оно давным-давно сформулировано, кажется, Толстым: не быть. Не быть! Что делает российский человек, войдя в метро и заняв место? Что он делает? Закрывает глаза. Меня нет, вас нет, никого нет. Всё. И так дальше до станции, на которой ему нужно выходить, тогда он замечательно встает, выходит, не спит. А все остальное время его как бы нет. Это чрезвычайно существенная вещь — состояние, когда один слой представлений гасит или примиряет с другим слоем. Все это очень трудно изучать социологически, но это уже мои беды, хотя мне кажется, что это чрезвычайно трудно и в культуре как-то ухватить. Специфика травмы состоит в том, что травму нельзя впрямую увидеть, к ней всегда нужен какой-то другой подход. Как наладить его, одновременно не нанеся травму этому сознанию, сознанию людей, что и говорить, претерпевших, потерявших близких? Как это сделать?

Если не вспоминать роман Гроссмана «Жизнь и судьба», повесть Анатолия Кузнецова «Бабий Яр», которую никто уже теперь не помнит, не читает, то, вообще говоря, этой темы в российской культуре как бы нет. Ну, есть Григорий Канович, ныне живущий в Израиле, но кто читает его романы и повести, на мой взгляд, совершенно замечательные? Да никто. Кто прочитал Коробчиевского о судьбе евреев в советской России? Да никто. Сегодняшним молодым, я думаю, эти имена просто ничего не говорят, этих людей как будто и не было. Мы воспроизводим это сознание, нас нет в каждом акте, когда мы говорим, что мы этого не знаем. Как говорил покойный Сергей Сергеевич Аверинцев: «Как это вы не знали, а что ж вы нас-то не спросили? Мы знали». Поэтому есть ли какие-то серьезные попытки подходить к войне в исторической науке, в культуре, в изобразительном искусстве, в музыке, в театре? Ну есть. Но у них такое же эхо, такой же отклик, как у так называемой семейной памяти.

Одно время российские историки очень носились с такой темой: официальная память изуродована, она вся скроена по официальному лекалу, а вот семейная память — там все по-настоящему. Оказывается, да, там есть и по-настоящему, но над этим настоящим — слои, наложенные из официальной, школьной жизни, почерпнутые из радио, из телевидения. Семья не отделена никакими неприступными стенами от большого общества, в котором мы живем, а это значит, что рассеянная масса есть, а общества нет. Рассеянная масса есть, а индивида нет. Память может быть даже иногда и есть, но нет ответственности перед этой памятью. А это значит, что просвещение в кантовском смысле — хождение своим умом без помочей авторитета и общения с такими же, как ты, самостоятельными людьми — в Россию пока еще не пришло.

Максим Курочкин. И ситуация жертвы, и ситуация палача очень комфортные. Когда мы работали с польскими актерами, то наблюдали их своеобразное соревнование за позицию жертвы, потому что она более выигрышная в современном обществе. И, конечно, это медаль. Но все это ерунда по сравнению с тем, что творили финны, потому что они за свою позицию жертвы цепляются зубами. А для русских драматургов финская война не была травмой, и поэтому изначально их удары проваливались, как в вату. Получалось, что они готовы отстаивать эту позицию жертвы, а с ними никто не спорит — пожалуйста, забирайте, нам это не нужно. При этом, если быть честными, естественно, мы тоже жертвы.

Я киевлянин, украинский человек, и для меня тот набор лимитированных, в общем-то, мифов — что русских, что польских — это детский лепет. Потому что количество мифов, которые уничтожают друг друга в пространстве и на холмах Киева, аккумулируют все ваши мифы да еще и умножают их на

несколько наших собственных, уникальных. Мы и прародина, мы можем подключиться к любому романтическому, к любому героическому, к любому жертвенному мифу. Это мы — абсолютно пострадавшая нация, и при этом украинская песня лилась над Собибором, но пели ее не заключенные, а охранники. И книжка Анатолия Кузнецова стояла на специальной полочке у моих родителей, наивно спрятанная там, где стояли запрещенные книжечки, и какое-то время мне казалось, что я хотя бы могу выработать свою идентичность благодаря топографии Киева. Но даже эта топография восстает против меня, потому что невозможно себе представить, как запутана система мемориализации Бабьего Яра. В советское время памятник погибшим евреям — это мускулистые, крепкие рабочие парни из Горловки, которые изображают расстрелянных жителей Бессарабки, моих соседей. Система специально запутывает топографию, чтобы памятник ничего не означал, чтобы нельзя было привязаться к конкретному месту. Менора стоит теперь на месте православного кладбища. Система заполнения Бабьего Яра специальными водами закончилась новой страшной трагедией: когда там все хлынуло, то просто изменилась топография, — это сознательная работа. А Киев — квинтэссенция всего отчужденного от реальной истории. Это наш идеальный колумбарий. В советское время чудом победил проект каких-то актуальных художников, где были образы жертв, образы страдающих людей. Естественно, партийное начальство за секунду до открытия этого колумбария все прочухало и за ночь залило бетоном. У меня нет шанса работать с мифом, есть только один способ: выработать свою позицию «один против всех» и изучать равнодушного обывателя, пытаясь с помощью этой очень несовершенной техники добраться до каких-то наших взаимных ужасов.

Елена Гремина. Я хотела сказать про то, что в нашей стране происходит с исторической памятью. В начале перестройки народ уже пережил полную ломку своих представлений о том, что есть хорошо, что плохо. Ленин, икона нашего детства, был объявлен демоном и человеком, который потерял нашу Россию, которую, в свою очередь, как известно, мы потеряли. Если фильмы про гражданскую войну, которая была страшной болевой точкой для Советского Союза, когда братья убивали братьев, предлагали один взгляд на историю, то сейчас вы можете включить телевизор, и там, наоборот, адмирал Колчак героически противостоит каким-то отщепенцам без роду без племени.

Вы помните, каким тиражом выходили и «Дети Арбата», и «Белые одежды», и все это народ хотел знать, воспринимать, но, я думаю, разочарование в реформах, в перестройке приводит к осознанию того, что это было не избавление, а начало нового страдания людей уже в путинские времена и сказывается на осмыслении истории. Сейчас главная проблема, мне кажется, исторического писателя и вообще людей, которые хотят что-то с этим делать, состоит в очень большом равнодушии и творцов, и зрителей к тому, что случилось в нашей истории. Я говорила с одной критикессой, когда посмотрела фильм «9 рота», где мы реально сочувствуем героическим парням, которые расстреливают афганскую деревню. Я ей про то, что это же мрак, кошмар, а она, что все это не имеет значения, потому что все это — Куликовская битва. Все это было когда-то, а теперь главное — зрелище на экране. Вот реальность, с которой мы сейчас имеем дело. Люди не подключаются. С одной стороны, у нас «прекрасное прошлое» — может быть, потому, что оно воспринимается временем стабильности. Люди не хотят пересматривать мифы, потому что они абсолютно не уверены в собственном будущем и не знают, что с ними случится завтра, а в настоящем происходят ужасные вещи, на которые обычный человек не может влиять, ничего не может сделать. Поэтому так важна память о прекрасной России Лескова, которой на самом деле не было. О великой войне, когда все тоже было не так. И вообще, островки стабильного прошлого — это то, с чем люди расстаются очень болезненно.

У нас в «Театре.doc» были разные опыты актуализации исторических сюжетов. С Грузией начинался очень интересный проект с участием зрителей,

это была так называемая правда о Георгиевском трактате, потому что это один из болевых моментов присоединения Грузии к России. Мы считаем, что спасли наших братьев-христиан, грузины считают, естественно, что лапа царизма накрыла их. И у них очень много по этому поводу документов. Мы раздавали зрителям какие-то документы с нашими комментариями. Потом из зала являлся генерал Ермолов, жестокий покоритель Кавказа. Зрительница играла последнюю царицу Грузии Дареджан, которая пырнула ножом русского офицера, пытавшегося ее арестовать. И это действительно было подключение. Меня поразило, что зрители унесли с собой все эти исторические документы. Интересно было бы обсудить, как сегодня писать историческую пьесу, как заставить маленькую историю работать на большую, какие есть способы подключения публики...

Владимир Сальников. Никакой демифологизации в России не может произойти по многим причинам: во-первых, такая попытка была, начиная с 1918 года, и провалилась, а к концу 1930-х сложилась вторая мифологизация, целенаправленная, сталинская, которая и сконструировала идентичность русского человека. С ней мы сейчас и имеем дело. Победа, успехи в космосе и т.д. подтверждали именно этот миф. А травма, которая была нанесена перестройкой, 90-ми годами, укрепила в массовом бессознательном уверенность в том, что не следует вдаваться ни в какие критические обсуждения, а укреплять именно консервативную идентичность. Это подтверждают и события политические, и то, что было на Манежной площади. Те сомнения, которые были у людей старшего поколения, для молодежи уже не существуют, потому что она намного более националистически настроена. Или ее национальная идентичность существует в наиболее примитивных формах. Поэтому у нас и будут возникать новые мифы про очень хорошего Колчака или про то, что белые были такие благородные люди, которые сражались с красными. Потом возникнет какой-то консенсус, где красные с белыми как-то договорятся, и все будут благородные: что Чапаев, что те самые белые, которые идут на пулемет.

Марина Давыдова. Поразительно, но у нас ни в театре, ни в кино за много десятилетий никому не пришло в голову сделать спектакль или фильм, посвященные событиям Холокоста. Первое, что приходит в голову, что это проявление антисемитизма или результат цензурных запретов, но я подумала, что о цензурных запретах можно было бы сказать, если бы была такая попытка у Эфроса, Товстоногова, Любимова, Ефремова. Но не было даже попытки. Это проще всего объяснить какой-то внешней силой, каким-то давлением, но, мне кажется, проблема гораздо глубже. Невозможно объяснить это отсутствие попыток даже антисемитизмом, потому что в Польше в 60-е годы антисемитизма было не меньше, а может быть, и больше, чем в России. Ханна Арендт ввела понятие «обыденность зла», я бы ввела для России понятие «обыденность катастрофы». Ну евреи где-то там страдали, шесть миллионов погибли, а кто не страдал? Вот такое отношение. Кто не страдал? Буряты? Калмыки? Русское крестьянство? Русское дворянство? Да мы все... Шесть миллионов? А у нас тридцать миллионов погибли. А кому легко? Это именно такое отношение.

Комплекс жертвы, конечно, здесь укоренен, что поразительно даже, на уровне интеллектуального, высокого сознания. Да, это такой народ-страдалец, ну еще какой-то народ-страдалец, но это стоит в ряду многих катастроф: мясорубка работает всегда — как началось в 1914 году, так практически до сего дня и продолжается. И в этой мясорубке, да, вот еще подвернулся какой-то там еврейский народ. Его невозможно вычленить. Для европейского сознания есть понятие уникальности этой катастрофы, потому что войны были всегда, и войны кровавые, но все-таки Холокост — это какой-то генетический сбой европейской истории. Франция, Польша, Голландия, Германия прожили, осмыслили эту катастрофу, а мы — не в состоянии.

Материал подготовила к публикации Зара Абдуллаева

СЕРГЕЙ ЭРЛИХ

Табор возвращается на свадьбу

Стороннему наблюдателю «Свадьба в Бессарабии» может показаться тысяча первой вариацией на темы Кустурицы. Румынский режиссер Нап Тоадер (Наполеон Хелмис) широко вводит в фильм, снятый по собственному сценарию, «цыганские» приметы балканского романтического реализма. Чрезмерная витальность аборигенов в очередной раз символизируется какофонией народных оркестров и несуразными бытовыми обрядами. Экзистенциальный надрыв обозначен, аналогично «первоисточнику», отсутствием границ между комедией и трагедией, жизнью и смертью.

Кстати, о первоисточнике. В фильме современного румынского режиссера о Молдавии справедливо усматривать наследование, пусть и через руки Эмира Кустурицы, кинематографическим традициям уроженца королевской Румынии — Эмиля Лотяну. До него «никто по-настоящему не снимал цыганскую тему»[1]. Лотяну — истинный первооткрыватель этого направления. Его «Табор уходит в небо» — признанная киновершина[2]. Вполне возможно, что Тоадер не видел «Табор...». Но факт, что Эмир впитал в свое время многое из поэтики Эмиля, сомнений не вызывает.

Если мы выйдем за пределы важнейшего из искусств, то вспомним, что сценарий лотяновского фильма написан по мотивам рассказов молодого Горького, преобразившего опыт своей бродячей жизни, в том числе и по нашим молдавским краям. С цыганкой-молдаванкой старухой Изергиль автор встретился «под Аккерманом, в Бессарабии, на морском берегу»[3]. Но и у Горького был свой литературный источник (сюжетные и текстуальные переклички между «гордочеловеческими» образами Ларры и Алеко сомнению

«Свадьба в Бессарабии». (Nunta in Basarabia). Автор сценария, режиссер Нап Тоадер (Наполеон Хелмис). Оператор Силвиу Ставила. Композитор Анатол Стефанет. В ролях: Влад Логиган, Виктория Бобу, Константин Флореску, Игор Кистол, Игор Карас-Романов и другие. Mediana Communication, Donat Etienne. Румыния — Молдавия — Люксембург. 2009

[1] К е о с а я н Тигран: «Примите мою веру». Беседу вел Геннадий Белостоцкий. — «Культура», 2006, № 9, 2—15 марта. URL: http://tigran.virtbox.ru/article/art41.html

[2] Ср.: «В начале 80-х киноманы еще не увидели колоритных, вороватых и загадочных цыган Кустурицы. Не оценили в полной мере абсурдизм их яркого, неповторимого быта, вмещающего в себя жуткую антисанитарию и сказочные обычаи вечных странников, шокирующие цивилизованных европейцев нравы и странные колдовские обряды. [...] В 80-е зрители во все глаза смотрели на других цыган — сильных и смелых. В то время аудитория любила цыган из ранней романтической прозы М.Горького. Этот гордый кочевой народ не боялся ни бытовых невзгод, ни войн, ни самого черта. Цыгане, по Горькому, — красивые, удалые и гордые. Коня на скаку остановят, в свой табор его украдут. Мо́лодцы-цыгане — отважны, женщины-цыганки — красивы, глаз не оторвешь. А как песню заведут — аж душа рвется... Про таких вот чудесных кочевников снял в 1976 году музыкальную драму «Табор уходит в небо» режиссер Эмиль Лотяну. Картина в рекордные сроки стала лидером проката: за год в нее влюбилось 64 миллиона зрителей. [...] Лента получила призы на кинофестивалях в Сан-Себастьяне в 1976 году, в Белграде в 1977 году, в Панаме в 1977 году и в Париже в 1979 году. Актеры превратились в кумиров советского кинематографа. По читательскому опросу популярного тогда журнала «Советский экран» Светлана Тома (Радда) была признана актрисой года. В «Таборе...» Лотяну в красках показал быт, культуру и творчество цыган в Бессарабии XIX века. Он рассказал очередную сказку о невозможной любви двух независимых личностей, которым вместе невозможно и врозь — никак». См.: К р а й н е р А. «Табор уходит в небо» — цыганская песня о всепоглощающей страсти. URL: http://www.nashfilm.ru/sovietkino/1480.html

[3] Ее этническое происхождение неясно. Можно предположить, что она молдаванка. По крайней мере, о хоровом пении молдаван отзывается: «Мы любим петь». Да и детство провела вроде не в таборе, а на хуторе «под Фальчи» (румынская Молдова). Тем не менее всю остальную жизнь Изергиль вела кочевой цыганский образ жизни. Из текста заметно, что молодой Горький не видел разницы между молдаванами и цыганами.

не подлежат) цыганско-бессарабского вдохновения: «Цыганы шумною толпой по Бессарабии кочуют».

Следовательно, фирменный стиль Кустурицы в конечном итоге вышел из пушкинских «Цыганов». Заслуга Тоадера состоит в том, что он закольцевал связь времен и вернул «табор кочевой» на его историческую родину — в Бессарабию.

Бессарабский топос неминуемо воскрешает цыганскую тему русской культуры. Явных цыган среди героев картины нет, но цыганщина обильно разлита в художественном пространстве «Свадьбы в Бессарабии». В контексте присущего русским (спасибо Пушкину и Горькому) отождествления молдаван с цыганами примечательно, что московский кузен невесты является на свадебный банкет, напевая поставленным баритоном сакраментальные «Очи черные». Эта игра цитатами свидетельствует, что автор не подражает — он пародирует места общего кинематографического пользования, издеваясь над поточным воспроизводством развесистой балканской клюквы.

Инерция жанра мешает видеть, что «этнографический» фильм разворачивается в неподходящей для него среде. Герои Кустурицы — преимущественно сельские жители. Повсеместная жирная грязь под ногами в его эстетике означает прочную связь с землей. В фильме Тоадера по асфальту вышагивают не просто горожане или рядовые интеллигенты, но представители молдавской культурной элиты — поэты, музыканты, артисты. В отличие от «ленинских» декабристов, они *страшно* близки народу. Не только говорят на одном языке с крестьянами, ветеранами локальных конфликтов и криминальными авторитетами, но и живут в гармонии с антигосударственными родоплеменными традициями.

Враждебная государственно-городским понятиям цыганщина — это метафора фольклорной интеллигенции, оксюморона, более чем применимого к современным молдавским реалиям. Заметно, что Тоадер испытал крайнее изумление от знакомства с аграрной ментальностью бессарабских интеллектуалов.

Этот факт подчеркивается различием свадебных нарядов румынской мамы и молдавских гостей. Она, к удивлению сына, демонстративно облекается в народный костюм. Мамин карнавал указывает на стремление городской румынской интеллигенции вернуться к утраченным истокам. Собственно говоря, эта общеевропейская индустриальная тоска по аграрному мифу вечного возвращения и обеспечивает популярность фильмов Кустурицы среди западных интеллектуалов. В отличие от утратившей связь с деревней румынки, молдавские участники свадьбы одеты в европейское платье. Этим контрастом автор показывает, что молдавским интеллигентам нет нужды маркировать свою народность. Скорее, наоборот. Им приходится одеваться на городской манер, для того чтобы их было возможно посчитать интеллигентами. Их европеизм носит столь же карнавальный характер, что и нарочитое народничество румынской интеллигенции.

Тоадер вовсе не умиляется вовлеченности молдавской элиты в этнографию. Для него очевидно, что когда люди с родоплеменным мышлением управляют государством и обеспечивают его идеологию, государство рушится — вместе с городской инфраструктурой социальной жизни. Можно сказать, что трагедия молдавского общества рождается из духа фольклорной музыки, разливающейся по улицам и правительственным офисам в Кишиневе.

Решительное наступление архаики символизировано тщательным и во многом документальным описанием обрядов аграрного общества, которым рабски следует городская свадьба интеллектуалов. Нап Тоадер женат на дочери советского поэта-депутата Думитру Матковски. Так что в фильме, где отец героини — титулованный советский писатель, отражены впечатления режиссера от собственной свадьбы. Его этнография — автобиографична.

Автор представляет сюжет в виде вариации на тему первородного греха. Практичная молдавская Ева-пианистка объясняет горячо любимому румын-

скому Адаму-дирижеру, что если они сыграют свадьбу в Кишиневе, то смогут собрать сумму, достаточную для первого взноса за миленькую квартирку в Бухаресте. Адам поддается искушению. Но сразу по приезде во «второе румынское государство» убеждается, что за материальное благополучие придется платить цену, несовместимую с понятиями современного европейца. К счастью, Ева вовремя понимает, что погоня за комфортной жилплощадью грозит изгнанием из рая-шалаша.

«Свадьба в Бессарабии», режиссер Нап Тоадер (Наполеон Хелмис)

Мы видим, что молдавская свадьба ввергает румына в шок. И поверьте, не только румына. Не знаю, как в давние времена, но сегодняшние свадебные обряды молдаван представляют уродливое сочетание родоплеменных престижно-дарственных отношений с товарно-денежными. Цель свадьбы — многократное оправдание затраченных на нее средств. Это своеобразный fundraising, мероприятие по «подъему» максимальной наличности. Рэкет осуществляется при помощи специального обряда — «танца уточки», во время которого гости прилюдно кладут деньги в корзину танцоров, громогласно объявляя при этом, какую сумму они жертвуют молодоженам. К базовому древнему обряду факультативно добавляются новые технологии отъема финансов у гостей путем их вовлечения в различные игры и конкурсы.

Неприкрытый меркантилизм молдавской свадьбы не только унижает человеческое достоинство тех, у кого оно есть. Для людей, вовлеченных в эти родоплеменные отношения, обязательное участие в обременительной церемонии (отказавшиеся превращаются в изгоев) становится воистину разорением. Молдаване не раз жаловались мне, что бывают ситуации, когда деньги в дефиците, но на свадьбе просто невозможно положить сумму, меньше предусмотренной социальным статусом гостя.

Этот извращенный *потлач*, когда не хозяева, как было принято у северо-западных индейцев, а гости демонстративно расточают свое богатство, дополняется классическим исполнением отошедшего в прошлое индейского ритуала на современных молдавских похоронах. Вдумайтесь: в XXI веке погребальный обряд народа, *мечтающего о европейской интеграции*, включает обременительную раздачу ценных вещей домашнего обихода родственникам и свойственникам покойного.

Не знаю, будет ли у «Свадьбы в Бессарабии» сиквел «Молдавские похороны», но остраненный взгляд Тоадера на этнографию «молдавских индей-

цев» отличен и от романтизма Лотяну, и от цинизма Кустурицы. Свобода по отношению к «городскому» по своей природе государству, чреватая разрушением цивилизованных запретов и, следовательно, традиций городской жизни, имеет оборотной стороной рабское положение индивида (о личности здесь речь идти не может) внутри аграрных по происхождению клановых структур.

Изображение молдавского общества в виде *клаки*[4], снизу доверху скованных одной цепью архаичных обычаев, обидело многих представителей фольклорной интеллигенции. Один из тех, кого румыны справедливо именуют «примитивными молдовенистами», не постеснялся задокументировать свою обиду, утверждая что «Свадьба в Бессарабии» представляет «состряпанное на скорую руку откровенное издевательство над молдаванами»[5]. Довелось услышать и устные отзывы подобного содержания, в том числе и от «топовых» представителей титульного этноса. Правда, никто из них так и не смог сформулировать, в чем, собственно, состоит оскорбление этнического достоинства. В том, что Тоадеру удалось задеть самолюбие молдаван, я вижу добрый знак. Надеюсь, что многие, заметившие в зеркале его фильма, что смотрятся в нем криво, начнут пенять не на инструмент отражения.

На мой взгляд, несправедливо подозревать у режиссера тот культуртрегерский шовинизм, который многие румыны испытывают по отношению к молдаванам. Разумеется, что, снимая фильм при финансовой поддержке румынского государства, его создателям было необходимо учитывать, что нынешний президент Румынии Траян Бэсеску — один из тех, кто считает молдаван бессарабскими румынами, то есть румынами второго сорта, подпорченными двухвековой русской колонизацией.

«Свадьба...» предварена исторической справкой о Бессарабии, выдержанной в духе официальной румынской идеологии. Мне это напомнило дежурные цитаты из классиков марксизма-ленинизма во введении советских научных книг, без которых ученому было немыслимо тогда опубликовать свой труд, зачастую смыслу священных цитат противоречащий.

В действительности Тоадер не собирается исполнять музыку, заказанную румынским государством. В рассуждениях об идентичности молдаван его художественное исследование перемещается из экзотической сферы этнографии по направлению к общечеловеческой антропологии. В глубоком осмыслении этой больной проблемы и заключается, на мой взгляд, главное значение фильма.

Необходимо учитывать, что стратегия современного румынского государства на поглощение Республики Молдова носит во многом вынужденный характер. Все дело в том, что третья часть нынешних румынских земель входила в состав исторического княжества Молдова. Среди обитателей запрутской Молдовы тлеют сепаратистские настроения. Они подогреваются тем, что молдаване, внесшие решающий вклад в становление румынской государственности и культуры, чувствуют себя обманутыми соотечественниками из Бухареста. Румынская Молдова — самая отсталая часть этой не самой развитой европейской страны. Путешествуя по молдавским уездам Румынии, поражаешься обилию экологически чистого гужевого транспорта и проржавевших авто золотой эпохи Чаушеску.

Даже серьезно деградировавшие по сравнению с советскими временами села Республики Молдова покажутся обитателям этого овечьего угла Евросоюза зонами высоких жизненных стандартов. В Бухаресте прекрасно понимают, что успешное развитие Молдавии к востоку от Прута сделает молдавский

---

[4] В молдавском языке это слово, омонимичное театральному термину, означает помощь всем миром в выполнении каких-либо (строительных, хозяйственных) работ.

[5] Чобу Ион. «Свадьба в Бессарабии» — одноразовый шприц или молдавская культура? Совсем не творческая реплика. 16 января 2011. URL: http://ava.md/society/010019-ion-chobu-svad-ba-v-bessarabii---odnorazovii-shpric-ili-moldavskaya-kul-tura-sovsem-ne-tvorcheskaya-replika.html

сепаратизм к западу от этой реки реальной угрозой существования Великой Румынии. Если мы вспомним, что в самом ее центре компактно проживает агрессивно-непослушное венгерское меньшинство, то вероятность превращения румынского государства в разновидность шагреневой кожи становится достаточно высокой.

В антимолдавской политике румынского руководства нет ничего личного. Это только политический бизнес. И надо признать, что он ведется с успехом.

Осознавая все это, мы должны отметить, что румын Тоадер, оставаясь румыном, сумел сделать почти невозможное. Он взглянул на ситуацию в Молдавии, отказавшись от оптики своих этнических предрассудков.

Легко заметить, что свой второй культурный шок, столь же сильный, как знакомство с фольклорной молдавской интеллигенцией, автор «Свадьбы в Бессарабии» испытал, услышав, как привольно течет в Кишиневе русская речь. Более всего приехавших румын поражает то, что молдаване в разговоре между собой постоянно перемежают румынские слова русскими. Культуртрегеры из Бухареста усматривают в этом что-то вроде предательства идеи Великой Румынии. Хлыщеватый дядя жениха, импресарио, именующий себя на американский манер Джони (Константин Флореску), высокомерно спрашивает дядю невесты, полного задора и огня ветерана Афганистана и Чечни с подчеркнуто русским именем Сеня (Игор Карас-Романов), почему он говорит таким странным образом. На что Сеня решительно отвечает: «Мы, молдаване, более ушлые, чем вы, румыны. Настоящий бессарабец тот, кто говорит и по-молдавски (румынски), и по-русски». Джони пытается апеллировать к чувству национальной гордости и риторически вопрошает: «А ваши русские говорят по-румынски?» Но прием не срабатывает, поскольку Сеня со смехом отвечает: «Так же, как вы, румыны, — по-русски». Режиссер дает понять, что Сеня не просто чувствует себя комфортно в перманентном двуязычии. В силу своей способности поддерживать диалог как с русофонами, так и с румынами, он даже испытывает некое чувство превосходства по отношению и к тем, и к другим претендентам на звание старшего брата.

Ревность культуртрегера Джони к русской составляющей молдавской культуры идет по нарастающей и достигает кульминации на банкете. В ответ на бестактное заявление пьяного Джони о том, что на румынской свадьбе следует говорить по-румынски, а не на языке сталинских большевиков, пожилая русская актриса демонстративно уходит, а русский директор кафе отключает свет во вверенном ему заведении. Более того, он требует, чтобы обидчик принес извинения исключительно на русском языке. Румынский жених пытается поговорить с представителем оскорбленного меньшинства по-английски. Но русофил, как истинный интернационалист, говорит исключительно на великом и могучем. Жених при помощи невесты-переводчицы произносит: «Простите, пожалуйста, моего дядю. — И от себя добавляет по-русски же: — Он идиот».

Благодаря Тоадеру мы можем заметить не совсем очевидное: и румыны, и русские ведут себя чрезвычайно агрессивно, навязывая молдаванам удобную себе культурную однозначность. Молдаване же демонстрируют природную амбивалентность. Они не хотят выбирать по принципу или-или. Румынский режиссер признает эту «двуликость» отличительной чертой современного молдаванина. В русском языке слово «двуличный» имеет исключительно негативный оттенок. Но его можно переосмыслить и как свойство человека вмещать в себя две личности, то есть превосходить вдвое людей культурно одномерных.

Тема румыно-русской борьбы за сердца и умы молдаван раскрывается отнюдь не лобовым образом. Русофобия Джони имеет причиной давнюю неразделенную любовь к русской девушке. Коварная «русоайка» не ответила на чувства румынского мачо. На память о ней у Джони осталась песня «По Дону гуляет», которая закольцовывает фильм. В начале в купе поезда

Бухарест — Кишинев ее несколько иронично напевает сам Джони. А в финале песню о казаке молодом прочувствованно исполняет одна из участниц кастинга на право выступать в лучших борделях Евросоюза. В этот момент у циничного продюсера слезы наворачиваются на глаза. Но Тоадер ощущает фальшь столь пафосной однозначности. Сразу после сцены катарсиса Джони девушка подзывает подружку, и они дуэтом начинают распевать базарный фолк: Ah, băete, ah, băete, du-te, măi, cu Dumnezeu («Мальчик, мальчик, иди с Богом») на мелодию «тири-тири-дай». Вот такие двуличные эти молдаванки.

Линия румынско-молдавских противоречий уходит гораздо дальше границы распространения русской культуры. Тоадер показывает, прежде всего румынам, что общая история не только соединяет, но и разводит братские народы.

Румыны низводят термин «молдаванин» на региональный субэтнический уровень. В их представлении молдаване — это что-то вроде рязанцев и псковичей для великороссов. Поэтому для них господарь средневековой Молдавии Штефан Великий — это румынский правитель. Точно так же, как для современных русских Александр Невский прежде всего защитник Святой Руси от шведов и немцев и лишь во вторую очередь — князь Великого Новгорода. Молдаване, как выясняют бухарестские гости, придерживаются другой точки зрения. По их мнению, поскольку Штефан правил Молдавией в те времена, когда никакой Румынии еще и в помине не было, он является молдавским господарем, но никак не румыном. Этот спор перед памятником великому государю дошел до ссоры и едва не расстроил свадьбу.

Второй исторически мотивированный конфликт состоялся уже во время свадебного банкета. Крутой *нанаш* (посаженный отец) с криминальными повадками, втайне влюбленный в невесту, в порыве ревности решил «срезать» жениха неполиткорректным вопросом: «Когда румынская армия в первый раз предала Бессарабию?»

Действительно, сталинский Советский Союз предъявлял ультиматум с территориальными претензиями не только Румынии (1940), но и Финляндии (1939). Малонаселенная Финляндия приняла вызов русского Голиафа. Она проиграла очень кровавую войну, поскольку не имела никаких шансов выдержать борьбу с многократно превосходящим противником. Но при этом финны одержали моральную победу. Они доказали, что их земля принадлежит им по праву готовности жертвовать за нее самым дорогим — жизнью. Надо сказать, что им удалось убедить в этом Сталина, поскольку, памятуя о зимней войне 1939—1940, тот воздержался в 1944 году от попыток присоединить Финляндию к концлагерю социализма. В отличие от финнов, румыны сдали Бессарабию без единого выстрела и тем самым, по мнению нанаша, утратили право считать эту территорию своей.

Этот сильный риторический ход я ни разу не слышал в пропаганде так называемых «молдовенистов». Будем считать, что румынский режиссер сделал им щедрый подарок.

Тоадер переводит неспособность румын к самопожертвованию из исторического плана в персональный. Молдавский нанаш предлагает румынскому жениху доказать, кто из них действительно любит невесту. Он тут же достает допотопный револьвер, оставляет одну пулю в барабане и на глазах остолбеневшего жениха нажимает курок. (Трудно представить, чтобы кишиневский авторитет был вооружен столь экзотическим оружием. Но простим эту художественную вольность режиссеру. Действительно, с современными пистолетами в русскую рулетку не поиграешь.)

Жених, в свою очередь, отказывается проверить судьбу. У него есть оправдание: невеста беременна, он скоро будет отцом. Словно для того, чтобы убедиться, достигло ли это сообщение сознания молдаванина, румын переспрашивает у него по-русски: «Понимаешь?» После чего отчаянно отхлебывает русской (какой же еще?) водки из бокала для вина, который предварительно наполнил нанаш.

Уступив в личном поединке за готовность к самопожертвованию ради любимой женщины, румын, видимо, по аналогии начинает оправдывать поведение своих соплеменников относительно Бессарабии в 1940 году. «Бессарабия была *уступлена* румынской армией», — втолковывает он молдаванину. «Нет, была предана», — отрезает тот.

Эта сцена — кульминация фильма. Она призвана в очередной раз свидетельствовать, что «эффект бабочки» (Рей Брэдбери) приводит к чудовищно несправедливым историческим последствиям.

В 1812 году будущее так называемых дунайских княжеств во многом зависело от крепости нервов командующего молдавской армией М.И.Кутузова. Поторопился бы он накануне неизбежной войны с Наполеоном заключить мир с турками, граница современной Румынии прошла бы по Днестру. Республики Молдова сегодня бы не было, как не было бы и приднестровского кровопролития. Дали бы слабину турецкие переговорщики, граница Российской империи прошла бы по склонам Карпат. Румыния никогда бы не возникла в качестве русского проекта объединения Молдовы и Валахии.

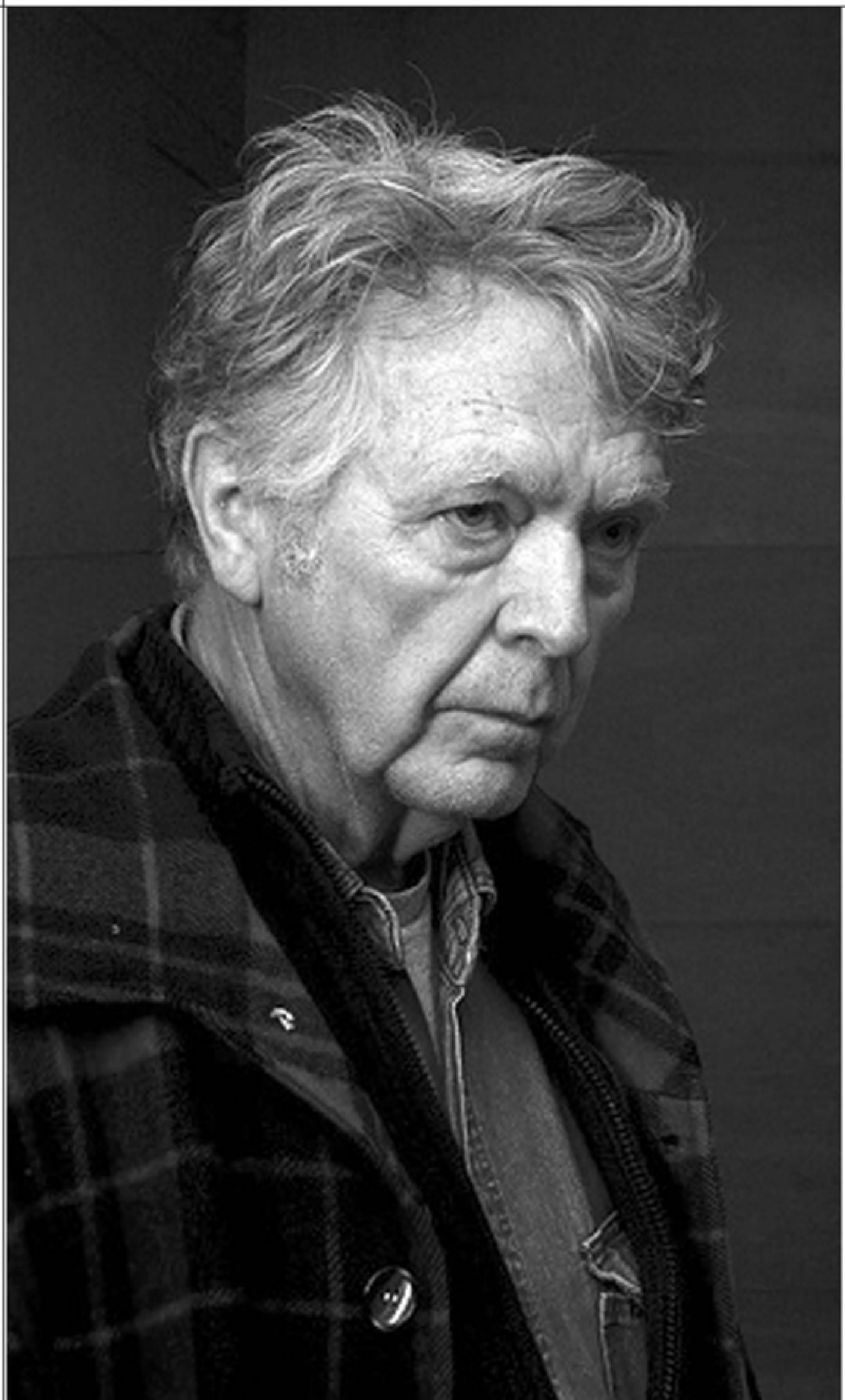
Но 16 (28) мая 1812 года в Бухаресте было принято компромиссное решение. Граница российских и турецких владений прошла не по днестровской (восточной) границе княжества Молдова и не по его западным (карпатским) рубежам. Она пролегла вдоль Прута, посреди исторических молдавских земель. Взмах гусиного пера в руке русского вельможи — и история одного народа пошла несхожими путями по берегам пограничной реки.

Тема фатальной рулетки как бы итожит прихотливый эффект истории-бабочки. Мановение ее невесомого крыла породило серьезные отличия румын и молдаван. С точки зрения Тоадера, молдаване такие же лихие, как русские. Они могут безрассудно жертвовать жизнью из-за любви к женщине и к родине. У румын же в игре с судьбой могут быть только меркантильные ставки. Посреди свадьбы дядя Джони идет в казино и проигрывает в рулетку русской девушке-крупье деньги, привезенные в качестве свадебного подарка. Игра на жизнь в русскую рулетку противопоставлена игре в рулетку с русской на деньги. Согласитесь, что румынский режиссер создает лестный образ мужественного молдаванина. И было бы неплохо, чтобы молдаване нашли в себе мужество этому образу следовать.

Непредубежденный зритель «Свадьбы в Бессарабии» понимает, что молдаване — это *не румыны*. История разделила когда-то единый народ, подобно тому как она отделила от немцев австрийцев и швейцарцев, от русских — украинцев и белорусов. Глупо теперь пытаться нивелировать молдаван по бухарестской мерке. Если человечество старается сохранить все виды животных и растений, то почему надо уменьшать разнообразие этносов, живущих на Земле? Вполне вероятно, что особенности, отличающие молдаван от румын, приведут в будущем к неожиданно плодотворным брэдберианским эффектам, может быть, даже и в самой румынской культуре.

Обращаясь в равной степени и к тем, кто мечтает передвинуть границу с Румынией на запад, и к тем, кто жаждет сместить границу Румынии на восток, создатель фильма вкладывает золотые слова в уста московского кузена невесты: «Хотелось бы напомнить, что в творческом мире не существует границ. Мы жили и живем в одном государстве — на нашей планете Земля». Слова эти в фильме произносятся по-русски. За это Напу Тоадеру (Наполеону Хелмису) отдельное спасибо.

И М Е Н А



Джеймс Беннинг

ИННА КУШНАРЕВА

Джеймс Беннинг: человек в пейзаже

Неподвижная камера снимает въезд в автомобильный туннель в фильме «Рур» (Ruhr, 2009). Кадр прочерчивает зигзаг осветительного прибора. Тишина, ничего не происходит. Поэтому когда проезжает машина — это целое событие. Машины, впрочем, редки. Поэтому событием становится даже то, в каком направлении она проедет — в сторону камеры или от нее. Когда привыкаешь к шуму редких машин, появляется еще один неопознанный звук. Постепенно понимаешь, что это дождь. Иногда вместо машин проезжает велосипедист, и это совершенно сбивает с толку: загипнотизированное восприятие привыкло к тому, что ему почти восемь минут показывают въезжающие и выезжающие машины. А потом по пешеходной дорожке проходит человек — и это почти трансгрессия. На самом деле в туннеле было нормальное движение, просто Беннинг, впервые снимая на «цифру», стер лишние машины.

Следующая сцена — сталепрокатный стан; место действия — немецкий Рур, славящийся сталелитейной индустрией. После сцены у туннеля новый план кажется сложным, так много в нем переменных или движения самого прокатного стана, завораживающего скольжения раскаленных стальных прутьев. Картина сопровождается специфичным скрипом. Перед нами чистая функциональность, очевидно, не предназначенная для человеческого взгляда. В конструктивистском монтаже 20-х годов, воспевавшем индустриализацию, ощущались риторика триумфа и взгляд человека, уверенного в том, что он понимает телеологию производственных процессов. Статичный план в «Руре» медитативен и невольно рождает вопрос: так ли функциональна эта нечеловекосоразмерная функциональность? Первоначально предполагалось, что Беннинг будет год снимать на сталелитейных заводах Рура. Эти несколько минут — все, что осталось от проекта. Дальше Беннинг снимает длинный план деревьев. Кажется, такой простой стык: технология — природа. Неподвижность, тишина, отдохновение. Пролетел самолет. И снова неподвижность. Но через какое-то время налетает порыв ветра, и только потом, когда самолет уже улетел, с деревьев осыпаются листья. Следствие наступает с некоторой оттяжкой. В мире Беннинга очень важна такого рода работа с временем.

После эпизода с деревьями и самолетом в «Руре» идет эпизод в мечети. Самолет-мечеть — политически щекотливый монтажный стык. Наверное, это самая многолюдная сцена во всей фильмографии Беннинга. Обычно у него природа и индустрия безлюдны (например, завод в предыдущем эпизоде), а люди, когда появляются в кадре, используются крайне экономно. В мечети идет молитва. Камера стоит на триподе позади молящихся. Вдруг все встают, и обзор перекрывается спинами. Неподвижная камера продолжает снимать спины. Клаустрофобическое напряжение разряжается, когда молящиеся опуска-

ются на колени. Движения молящихся, и без того непрозрачные в своей ритуальности, превращаются в чистую абстракцию и важны только с точки зрения того, застят они обзор или нет.

Следующий эпизод: огромная серая стена у автострады, человек, который сводит с нее граффити, звук шипящей газовой горелки. Уничтожение граффити (в действительности это работа в стиле ленд-арта знаменитого художника Ричарда Серра) — более трудоемкий и кропотливый процесс, чем их создание.

«Рур»

После этой незрелищной сцены и неприятного шума кусок городской улицы с «бедными» баухаусными фасадами домов, вечерним светом и даже приглушенными звуками фортепьяно кажется почти рекреацией. И скромным намеком на богатое культурное наследие, к которому Беннинг равнодушен: глухие розоватые фасады, еле слышные гаммы, которые вскоре стихают. Вдали появилась и запарковалась машина. Прошел человек с собакой. Далее следует монтажный план, длящийся почти час: труба, из нее валит розоватый дым. План статичный, поэтому масштаб трубы непонятен: заводская она или какая-то бытовая. Периодически воет сирена, но постепенно становится ясно, что сигнал тревоги с дымом не связан. Дым по-своему прекрасен: это пластичная стихия. Стемнело, дым почернел, труба стала почти графичной. Джеймс Беннинг любит трубы и дым. Многочисленные трубы в его фильмах — отсылка к «Эмпайру...» Энди Уорхола.

Кино или современное искусство?

Возникает вопрос: кино ли это? Отчего бы Беннингу не заниматься, например, фотографией, если он так любит статичные фронтальные, часто очень долгие планы, в которых ничего не происходит? И вообще, не следует ли записать его экзерсисы по ведомству современного искусства? С фотографией более или менее понятно: во-первых, в кино есть длительность, течение времени. Чтобы убедиться в том, насколько тиха и безмятежна водная гладь, необходимо десять минут держать один план («13 озер», 13 Lakes, 2004). Во-вторых, в кино есть звук, и это дополнительное условие игры, которое имеет для него принципиальное значение.

Сложнее с вопросом о современном искусстве. Беннинг всегда переживал, что кино — слишком затратный медиум, учитывая расходы на про-

изводство и работу с большим количеством людей. Он снимает в одиночку, без съемочной группы, преподает в университете и живет на гранты. Его фильмы постоянно показывают на выставках и в музеях, среди которых самые престижные площадки — «Документа» в Касселе, Музей Уитни, Музей современного искусства в Сан-Франциско, Музей современного искусства в Нью-Йорке, галерея «Тейт» в Лондоне и т.д. Можно найти множество пересечений между его творчеством и «структурным фильмом», а также ленд-артом и site-specific works — произведениями, связанными

«13 озер»

с определенным местом. Среди тех, кто оказал на него влияние в 70-е, называют Холлиса Фрэмптона, Майкла Сноу и Ивонн Райнер. Сам Беннинг признает только влияние Майи Дерен, чей фильм «Полуденные сети» (1943), случайно увиденный по телевизору в начале 60-х, перевернул его жизнь, и Роберта Смитсона, художника, прославившегося работами в области ленд-арта.

В 1977 году Беннинг переехал в Нью-Йорк в надежде сделать карьеру на артсцене. Но, проведя там восемь вполне успешных лет, почувствовал разочарование в публике и вернулся к университетскому преподаванию. Свои фильмы он предпочитает называть «инсталляциями для кинотеатров» (хотя делал и настоящие инсталляции). Сложное взаимодействие изображения и звука, скрупулезно рассчитанная драматургия, у которой есть начало и конец, не позволяют зрителю свободно распоряжаться временем просмотра, как это принято на выставках видеоарта. Нельзя просто зайти, немного посмотреть его работу, выйти, а затем вернуться. Беннинг контролирует зрителя и направляет его реакции, как это принято именно в кинематографе. Точно так же невозможно вырезать из его фильмов какой-то кадр и использовать его в своих дискурсивных целях, потому что кадр этот, лишившись временного измерения, ни о чем не говорит.

Классическое определение структурного фильма, данное П.Адамсом Ситни, звучит так: «Это кинематограф [...], в котором форма фильма определена заранее и упрощена; и именно форма оставляет главный отпечаток. Структурный фильм настаивает на своей форме, и, если у него есть хоть какое-то содержание, оно играет подчиненную роль»[1]. Казалось бы, тут имеет

[1] Sitney P. Adams. Visionary Film. Oxford University Press, 1979, p. 769—770.

«Пустыня»

место очевидное сходство с работами Беннинга[2], но, когда он делал свои первые киноопыты, ничего не знал о существовании структурного фильма. Главное же отличие заключается в том, что хотя он и редуцирует нарратив, совсем от него не отказывается, тем более не отказывается от содержания в пользу чистого формализма и абстракции. Как отметил Фолкер Пантербург, кинематограф Беннинга близок к «утопии, стремящейся преодолеть разделение на нарративный и экспериментальный кинематограф»[3].

Беннинг растет как будто сам из себя. Американский художник Эдвард Хоппер говорил: «Единственное значительное влияние на меня оказал я сам». Джеймс Беннинг — кинематографист-самоучка, который, отвечая на вопрос о влияниях, признается, что на каждый его новый фильм воздействует предыдущий. Когда он снимал «На север на Энверс» (North on Evers, 1992), то проезжал через Юту и так ею заинтересовался, что снял «Дезерет» («Пустыня», Deseret, 1995), а из этого фильма родились «Четыре угла» (Four Corners, 1997) и так далее. Это и называется аутопоэзис — самопорождение и самоорганизация системы, которая, интегрируя новую информацию, настойчиво возвращается к своим паттернам поведения. Система, в которой постоянно циркулирует, повторяясь снова и снова, определенный набор условий. Аутопоэзис — важное понятие для 60-х, откуда родом Джеймс Беннинг.

Личное/политическое

Творчество Джеймса Беннинга может показаться нейтральным и абстрактным, но при этом оно глубоко личное[4] и политическое. Беннинг — типичный шес-

---

[2] Беннинг, как и представители «структурного фильма», всю жизнь работает с 16-*мм* пленкой (только «Рур» снят на «цифру»). Она плохо сохраняется, разрушаясь при каждой проекции. В киношколах и университетах, где этот формат используется для учебных работ, проекционное оборудование зачастую некачественное. Беннингу нравится процесс разрушения, когда на пленке видны царапины от проекций или пыль, скопившаяся в проекторе. За быстро мелькающими изображениями и движением сюжета зритель обычно не замечает такие вещи, но когда фильм настолько медленный, такие «помехи» вскоре становятся важным качеством изображения. На самой пленке, как физическом теле, идет работа, придающая фильму дополнительное измерение. Точно так же «структурный фильм» обычно выводит на первый план невидимый медиум — саму пленку или киноаппарат.

[3] James Benning. Edited by Barbara Pichler, Claudia Slanar. Osterreichisches Filmmuseum, 2007, p. 185.

[4] В этом заключается одна из причин, почему он не хочет снимать со съемочной группой. Его опыт пейзажа при всей нейтральности и отстраненности — это личный опыт, которым он делится со зрителем, но, по его признанию, не смог бы этого делать, если бы снимал не один.

тидесятник, хотя снимать начал только в 70-х. В 1967 году в родном Милуоки он участвует в движении за права чернокожих, организованном католическим священником Джеймсом Гроппи. Это были двести дней беспрерывных митингов и демонстраций, в которых участвовали, главным образом, черные, но также и горстка белой молодежи. Его друга подстрелил снайпер. В одном из парков Милуоки Беннинга избили до беспамятства. В 1967—1969 годах Беннинг активно участвует в grassroot, так называемом «низовом активизме» в Миссури и Колорадо, ведет работу в бедных кварталах. Позднее, разочаровавшись в политической деятельности, возвращается в университет Висконсин-Милуоки. В 1971 году его увольняют из колледжа, в котором он преподавал математику, за организацию студенческих протестов против войны во Вьетнаме. Позднее он получит в родном университете еще и искусствоведческий диплом, переключится на преподавание кино и фотографии. С 1987-го преподает в киношколе при Калифорнийском институте искусств (CalArts). Беннинг понимает, что неангажированность невозможна, но поскольку в жизни он, по его словам, человек «догматических убеждений в том, что касается институтов, правительства и вообще положения в мире», то в фильмах старается не обращаться к политическим темам напрямую во избежание догматизма, но только намекать на них.

Фильмы Беннинга 80-х — от «Он и я» (Him and Me, 1982) до «Подержанной невинности» (Used Innocence, 1989) — отличаются от того минимализма, с которого он начинал («11x14», 1977, «Буги-вуги в один конец», One Way Boogie Woogie, 1977) и к которому в итоге вернулся. В «Он и я» чувствуется, как режиссер одновременно и хочет рассказать очень личную историю, и стесняется, поэтому прячется за выдуманными героями, Джин и Деном. Она — из Нью-Йорка, он — из Милуоки. Она практически все время в кадре, он существует только в разговорах за кадром. Для нее — панорамы домов, в которых она жила в Нью-Йорке, снятые движущейся камерой, для него — статичные планы Милуоки, знакомые по другим беннинговским фильмам. Она рассказывает о сугубо личном опыте — сексуальном, эмоциональном, о том, как у нее случился выкидыш. Он — о том месте, где родился, о предубеждениях по отношению к неграм, об активистской деятельности отца Гроппи, о том, как сам работал в гетто Милуоки и как его избили во время демонстрации. Она однажды познакомилась в баре с мужчиной, привела его к себе, а проснувшись среди ночи, обнаружила, что тот умер во сне. Этот мужчина — он. В жизни Бен-

«Он и я»

нинга все было наоборот: это он, проснувшись, обнаружил рядом бездыханное тело своей подруги. Это произошло в тот день, когда в Иране были захвачены американские заложники, и через весь фильм проходит отсчет времени — 196-й день, 200-й... Чтобы рассказать о личном (и не только личном) травматическом опыте, Беннингу потребовалось поменять местами женщину и мужчину. «Все мои фильмы так или иначе автобиографические. «Он и я» — биография, но перевернутая. Мне неудобно рассказывать о себе на публике [...]. Не уверен, что снова сделаю нечто подобное. Это эгоизм, хотя фильм мне лично очень помог; думаю, в нем было что-то неэтичное»[5].

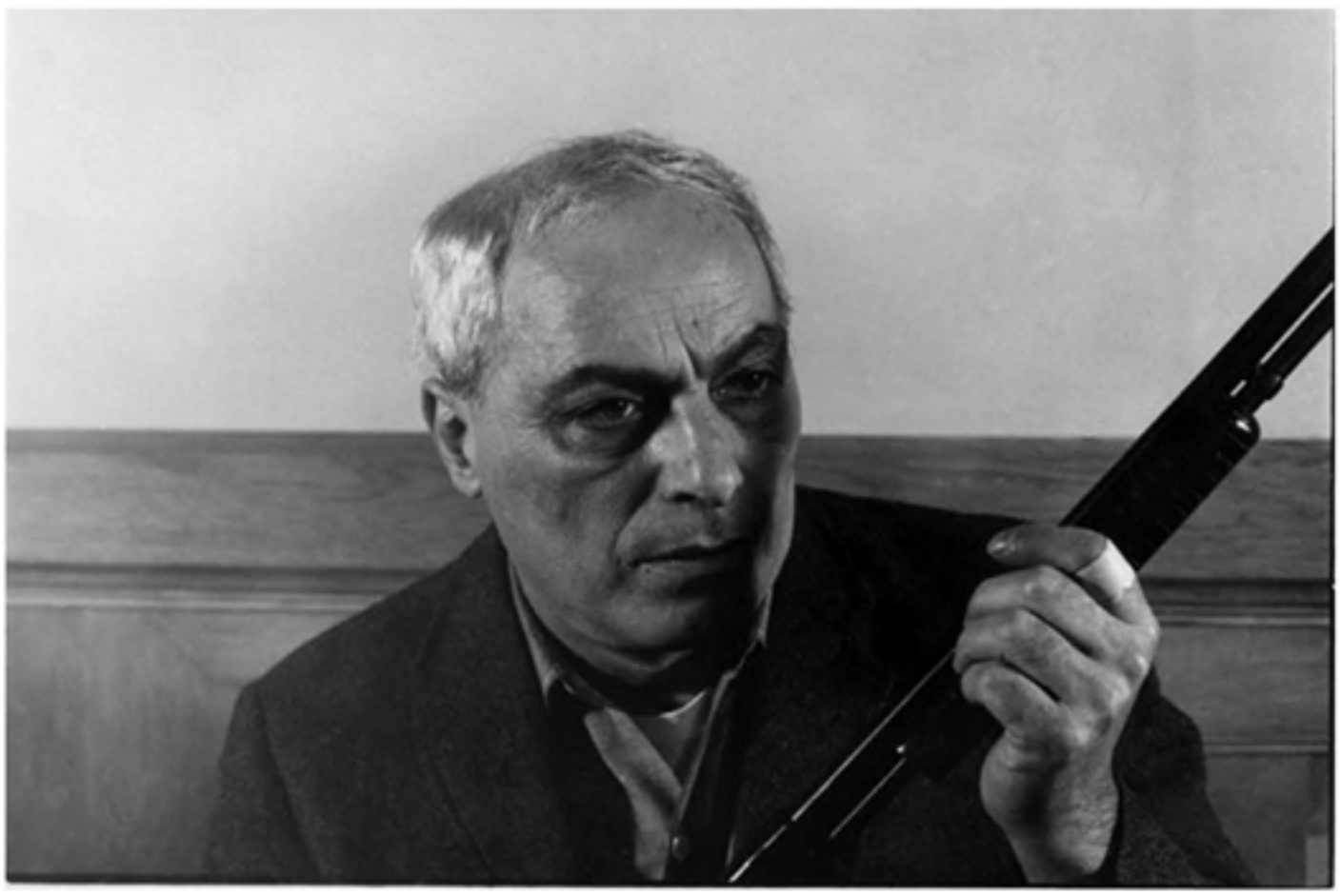
После фильма «Он и я» Беннинг испытал настоящую одержимость насилием и снял еще два «триллера» — полуигровых, полудокументальных расследований: «Самоубийство в пейзаже» (Landscape Suicide, 1987) и «Подержанная невинность». «Самоубийство в пейзаже» основано на фактах криминальной хроники — убийстве женщины серийным убийцей Эдом Гейном и убийстве школьной чирлидерши ее одноклассницей Бернадетт Протти. Беннинг сделал коллаж из свидетельств, протоколов допроса Гейна и Протти и вскрытия их жертв, которые актеры читают в кадре нейтральными голосами новостных сообщений, и, конечно, съемок из тех мест, где произошли события. В центре «Подержанной невинности» — история женщины-полицейского Лори Бембенек, убившей бывшую жену своего мужа. Фильм построен на личной переписке с преступницей, личность которой очень увлекла Беннинга. Полька по происхождению, родом из того же Милуоки, Бембенек была феминисткой и марксисткой-самоучкой, участвовавшей в движении за реформу тюрем. Они с Беннингом читают свою переписку за кадром. Этот фильм Беннинг теперь не любит показывать: он кажется ему слишком откровенным. Еще один пример идентификации с преступником — «Американские мечты» (American Dreams, 1984). Многослойный фильм, состоящий из так называемых бейсбольных открыток знаменитого чернокожего бейсболиста Хэнка Аарона, сменяющих одна другую на экране под эстрадную музыку и политические речи 60-х (отрывки из слушаний по делу сенатора Маккарти, сообщение об убийстве Кеннеди, выступление Малколма X). Внизу кадра бегущей строкой идет текст дневников Артура Бремера, планировавшего покушение на Никсона, затем стрелявшего в губернатора Уоллеса. Беннинг своей рукой переписал дневник Бремера, повторив даже его орфографические ошибки (идентификация через моторику), и зритель какое-то время был уверен, что эти записи принадлежат режиссеру.

«Пейзажные» фильмы Беннинга, снятые в 1990-х и нулевых годах, можно рассматривать как своего рода вытеснение травмы и насилия, которые невозможно изжить. Преступление, whodunit (не только, кто убил, но и почему), — квинтэссенция сюжетности и одновременно некая бесконечно притягательная, хотя и болезненная, возможность минимализма, пытающегося редуцировать нарративность.

В «Дезерете» событийность изъята из изображения и перенесена на звуковую дорожку. «Дезерет» снимался в Юте. Странное название происходит от самоназвания Юты до того, как она вошла в США в качестве самостоятельного штата. «Дезерет» — игра по строгим правилам. Беннинг отснял материал, состоящий из привычных статичных планов, а в качестве комментария взял заметки о Юте из «Нью-Йорк таймс» с 1851-го (года основания газеты) до 1992-го, всего девяносто четыре статьи, из которых он сделал выжимку на восемь-десять предложений. Текст читают за кадром, каждое предложение сопровождается статичным планом, который длится столько времени, сколько требуется, чтобы прочесть предложение. Затем следует один безмолвный — вставной — план, сопровождаемый звуками природы или цивилизации, в зависимости от того, что мы видим в кадре. Такие кадры функционируют, как знаки препи-

[5] James Benning. Ibid, p. 76.

нания. В каждом наборе планов только один совпадает с местом исторического события, о котором идет речь в закадровом тексте. Игра: одно предложение — один план проходит через весь фильм. Со временем журналистский стиль «Нью-Йорк таймс» становится скупее и строже, ритм фильма ускоряется по мере того, как предложения становятся короче. Примерно половина фильма черно-белая, но с 1896-го, когда Юта была признана самостоятельным штатом, фильм становится цветным. Появление цвета совпадает с изменением отношения газеты к Юте (раньше ее демонизировали из-за мормонов) и сменой



«Пейзажное самоубийство»

шрифта. Такое сочетание картинки и звука пробуждает иллюзорное ощущение архивной съемки, якобы синхронной хроники происшествий из какого-нибудь 1858 года, усиленной черно-белой пленкой с крупным зерном. Хотя мы видим не только пейзажи, горы, рисунки индейцев на скалах, но и бульдозеры, ирригационные установки и нефтяные скважины. Кадры в основном безлюдные, но тем больше поражает план с позирующим перед камерой мормонским семейством. Если «Самоубийство в пейзаже» было триллером, то «Дезерет» — вестерн. После него последовала медитативная «Калифорнийская трилогия» «Центр долины» (El Valley Centro, 2000), «Согоби» (Sogobi, 2001), «Лос» (Los, 2004) и дилогия «Десять небес» (Ten Skies, 2004), «13 озер».

Образ-время

Любимое высказывание Беннинга: «Пейзаж — это производная от времени». В «13 озерах» десятиминутными планами показаны тринадцать американских озер. Этот фильм наряду с «Десятью небесами» — апофеоз медитативности, но именно так дается понимание, что план длится столько, сколько нужно, чтобы из плоской картинки-открытки, фронтальной мизансцены с отрезанной перспективой превратиться в пространственно-временной континуум. В каждом плане Беннинга буквально ощутим «образ-время» — то, как время и длина плана создают объем.

Искусствовед Памела Ли ввела для обозначения отношений искусства 60-х с временем парадоксальный термин «хронофобия»[6]. Это болезненная одержимость временем и его измерением была свойственна самым разным художественным течениям. Полемика о временно́м измерении минималистской скульптуры, одержимость Роберта Смитсона энтропией и футуризмом, концепция

[6] Lee Pamela. Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s. MIT Press, 2004.

«присутствия» в видеоарте, озабоченность сериальностью и реальным временем в концептуализме, киноопыты Энди Уорхола, звук во времени у Кейджа, концепция живого и временного тела в перформансе — все это так или иначе соотносится с проблемой темпоральности. У Беннинга, шестидесятника не только в политическом смысле, но и в эстетическом, проявляется, скорее, хронофилия, чем хронофобия, но филии и фобии, как известно, обратимы.

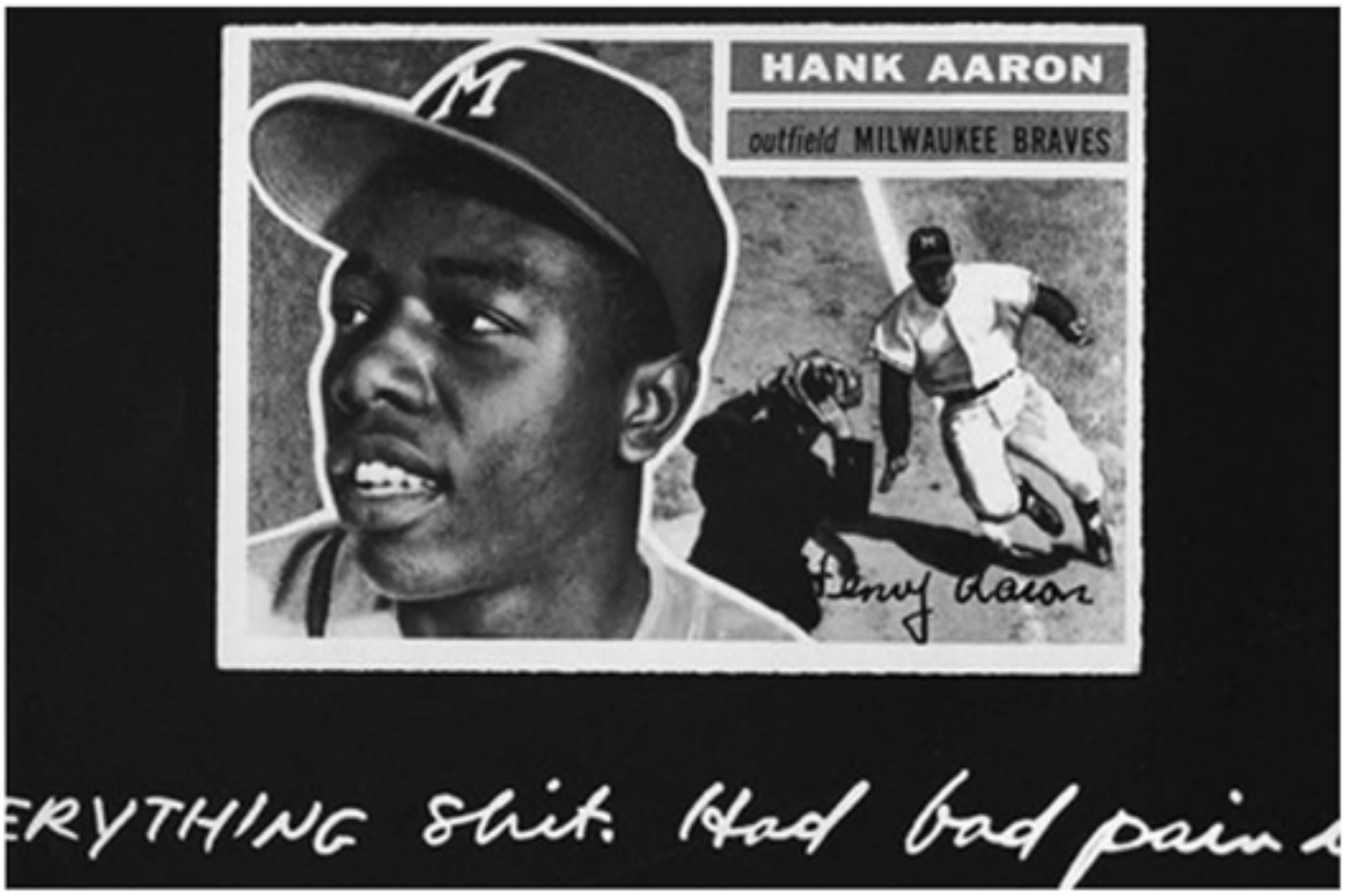
Годар говорил, что главный вопрос в кино: когда начинать и когда заканчивать план? Беннинг придумал множество способов справиться с этой проблемой кинематографического произвола. Один план — одно событие («11x14», «Буги-вуги в один конец»), один план — одно предложение текста («Дезерет»). Или один план равен тому времени, за которое проезжает товарный поезд, как в фильме RR (2007), посвященном наблюдению за поездами. Характерный выбор — как инструмент, измеряющий движение товарняка: многие, кому доводилось застрять на железнодорожном перегоне, помнят тягостное ощущение ожидания. Здесь для Беннинга важно создать такую ситуацию, которая свидетельствует: через время нельзя перескочить, нельзя его срезать, его нужно прожить. Проблема не в том, что его фильмы, состоящие из планов по десять, а то и сорок пять минут длиной, «скучные». Как говорит Беннинг, именно монтаж объясняется боязнью скуки: «Я думаю, монтажная нарезка возникла из потребности манипулировать временем, конденсировать время и тут же растягивать его... Но мне нравится думать, что на самом деле она возникла из-за страха скуки. На этой стадии мне интереснее показывать, что происходит в определенном месте за определенный промежуток времени»[7]. Самому Беннингу не скучно. Это мы через пятнадцать минут обычного фильма начинаем дергаться и смотреть, сколько осталось до конца. Первый план «Рура» длится почти восемь минут, но они пролетают незаметно.

Несколько лет назад знаменитый английский художник и режиссер Дуглас Гордон устроил киноинсталляцию в месте, которое называется «29 пальм»: поставил в пустыне огромный экран, куда проецировались «Искатели» Джона Форда со скоростью один кадр в семь с половиной минут. Зрители в какой-то момент разошлись, отправившись смотреть фильм в находившемся поблизости кинотеатре: такая возможность тоже была предусмотрена проектом. Беннинг остался, просидел два часа, за это время прошло всего несколько минут фильма. Стемнело. Появился мальчишка лет двенадцати. Посмотрел на экран и спросил Беннинга, не скучно ли ему? Тот усадил мальчика рядом и показал на холмик пыли в левом нижнем углу кадра: «Видишь? Через три минуты пятнадцать секунд его не будет». Ровно через это время кадр сменился, пыль исчезла. Парень заинтересовался: «А что будет дальше?» Беннинг предложил всмотреться в кадр и подумать, что в нем может измениться? Так они посмотрели еще несколько кадров. Мальчик начал рассказывать Беннингу (как психоаналитику) о своей жизни, катании на доске, о школе, а потом смотрел молча. Прошло еще два часа. Беннинг спросил, не скучно ли ему? «Да вы что!» — ответил мальчик. Когда Беннинг рассказывал эту историю Гордону, тот заметил: «Ты из любого сделаешь структуралиста».

Любопытно, что упомянутая Памела Ли связывает озабоченность художников категорией времени с появлением в 60-е «новых медиа» — телевидения и компьютера и, вообще, с проблематизацией возможностей технологии, когда стало ясно, что романтизированный индустриальный «Век машин» завершен. Фредрик Джеймисон писал: «Становится очевидно, что технология нашего времени не обладает прежней способностью к репрезентации: не турбина, не дымовые трубы или элеватор Шилера, не барочное переплетение труб и лент конвейера, не обтекаемой формы поезд [...], а, скорее, компьютер, наружная оболочка которого не имеет эмблематической или визуальной силы, или даже футляры самих раз-

[7] James Benning. Ibid, p. 145.

нообразных медиа, как в случае с домашним прибором под названием телевизор [...] это репродуцирующие, а не продуцирующие машины, и они требуют от нашей способности к репрезентации чего-то иного, чем относительно мимети-ческое поклонение старым машинам футуристической эпохи...»[8] Поезда, дымовые трубы и прочие машины — визуальные фетиши Беннинга, постоянно возвращающиеся образы. Беннинг показывает не только то, на что не смотрят в силу незначительности и незрелищности — промышленные сооружения, склады, трубы, бараки, глухие фасады, тут же стирающиеся из памяти адми-



«Американские мечты»

нистративные здания, — а то, что еще можно представить, показать, найти ракурс, предъявить зрителю, загипнотизировав его движением, например, прокатного стана, как в «Руре». Руины машинерии, которая хотя бы еще поддается репрезентации, могут быть сопряжены с традиционным представлением о времени, которое позднее перевернули новые медиа.

Одна из авторов-составителей основательной монографии о Джеймсе Беннинге, выпущенной Венским музеем кино, Клаудия Сланар использует удачный термин «экономия внимания». Внимание перестает быть неограниченным, неисчерпаемым ресурсом, его нужно экономить, используя с максимальной эффективностью, но для этого не обязательно бомбардировать зрителя эффектными моментами, бить по глазам и ушам. Путь Беннинга — небольшие «уколы» восприятия, минимальные различия. И его стиль, несомненно, создает мощный терапевтический эффект в слишком насыщенном информационном потоке. Скотт Макдоналд в статье «13 озер, десять небес и культура отвлечения» пишет о том, что Беннинг задает в своих фильмах идеальный горизонт восприятия, к которому зритель может только стремиться, но не обязательно должен его достичь. «Снова и снова во время показа каждого фильма мы «просыпаемся» и понимаем, что наш разум отвлекся, погрузившись в грезы, воспоминания, тревоги. [...] Мы заставляем наше сознание вернуться к экрану и саундтреку, понимая, что за это время на экране произошли изменения большие, чем мы могли ожидать. Смотреть «13 озер» и «Десять небес», не отвлекаясь, почти невозможно. Однако Беннинг сделал представимой саму идею полной ясности и осознания. Он косвенным образом установил кинематографический идеал, к которому надо

[8] Jameson Fredric. «Culture» in Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism (Durham, N.C.: Duke University Press, 1991), pp. 36—37.

стремиться и который служит метафорой для важнейшего стремления нашей жизни: извлечь максимум из возможностей восприятия, предоставляемых ежеминутным воплощением окружающего нас мира»[9].

Не случайно Беннинг ведет в Калифорнийском институте искусств курс под названием «Слышать и видеть». Его собственные фильмы нужно обязательно показывать в киношколах. Он выводит на передний план ту часть художественной формы, которая выпала в бессознательное медиума, стала фоном, который никто не замечает. Его минимализм — не редукция, а процесс освобождения и горизонт идеального контроля над художественными средствами. Беннинг задается элементарными вопросами: что снимать, какой пейзаж выбрать (пейзаж как базовая единица визуальности), как выстроить кадр, сколько должен длиться план? Но также и вопросом: как он может научить студентов слушать и видеть?

Интересно сравнить творчество Беннинга с работами других киноминималистов — например, французов — Маргерит Дюрас или Жан-Мари Штрауба и Изабель Юйе. В книге «Кино. Образ-время» Делёз писал, что в их фильмах «пустое пространство без персонажей [...] обладает полнотой, где присутствует всё»[10]. У Беннинга был период, когда текст интересовал его больше, чем изображение («Американские мечты», «Самоубийство в пейзаже», «Дезерет»), и это сближало его с французскими минималистами. Однако у них полнота, о которой говорит Делёз, зачастую связана с модернистской закрытостью образа, самодостаточного и не нуждающегося в зрителе, на которую работает в том числе и избыточный усложненный текст, звучащий за кадром. Беннинг же создает, скорее, эффект пустой рамки, в которую что-то в любой момент может вторгнуться, разрушив автономию кадра. Кроме того, использование не литературных текстов, а звуков окружающего мира тоже размыкает изображение. Беннинговский кинематограф не герметичен, а открыт для зрителя. Уместно вспомнить, что и метод Смитсона, на которого любит ссылаться Беннинг, и минималистская скульптура, с которой он был связан, сложились в острой полемике с модернистским формализмом[11].

Минималистский бурлеск

В творчестве Беннинга, к удивлению, можно обнаружить не только фрагменты нарративности, но даже «подводное течение», которое можно было бы назвать минималистским бурлеском. Вроде бы бурлеск со своей порой физически изматывающей зрителя избыточностью — полная противоположность его разреженного мира, в котором ничего не происходит. Но в бурлеске важны строго заданная рамка, внутри которой происходит действие, и четко прописанная логика самого действия. Жесткое кадрирование и активное использование закадрового пространства у Беннинга действительно вызывает ассоциации с ранним кинематографом[12]. Отдельный план-эпизод у Беннинга строится как statement, высказывание или даже хокку. То, что вдруг случается в статичном кадре, в котором часто хорошо продуманная, почти живописно законченная композиция — например, с четким распределением цветовых масс, — все эти входящие в кадр и выходящие из него люди, проезжающие машины и прочие транспортные средства работают как своеобразный пуант, после которого можно завершать план и переходить к следующему. Фильм «Буги-вуги в один конец. 27 лет спустя» (One Way Boogie Woogie/27 Years Later, 2005) состоит из шестидесяти статичных планов в среднем по шестьдесят секунд каждый. В одном из них мы видим кучу дров, заполняющих почти все пространство кадра. В какой-то момент к этой куче

---

[9] James Benning. Ibid, p. 229—230.

[10] Д е л ё з Жиль. Кино. М., 2004, с. 571.

[11] См.: L e e Pamela, op. cit.

[12] Еще одна ассоциация — современный театр и балет. Беннинг хорошо знаком и с Ивонн Райнер, и с Тришей Браун, а в 1998-м сам поставил минималистский балет для трех танцоров «Пересекая границу» (Border Crossing).

подбрасывают одно полено. Мы не видим самого действия, только слышим звук. Это и есть пуант. Иногда, когда привыкаешь к тому, что он есть, этого пуанта может не оказаться: просто пустой план, в котором рамку установили, а событие заманить не сумели. Когда привыкаешь, что в кадр постоянно входят люди и въезжают машины, в следующий раз в него неожиданно въезжает поезд. В кадре две девицы (близнецы), они стоят, прислонившись к стене у двери, одновременно поднося к губам одна — сигарету, другая — банку колы. Женщина в цветастом платье ждет на фоне стены какого-то ангара, приезжает машина и забирает ее. И тут же она снова входит в кадр с противоположной стороны и становится в том же месте — ждать. По ходу фильма мотив навязчивых повторений усиливается. Две примыкающие одна к другой стены, красная справа, зеленая слева, справа налево проезжает зеленая машина, слева направо — красная, обе — «Фольксвагены» одной модели. Стена, забор, перед ним машина, она отъезжает, и за ней открывается еще одна, точно такая же машина. По улице со знаком «Одностороннее движение» и стрелкой, указывающей вправо, проходит бородатый мужчина, ведущий на поводке собачку. Выходит из кадра. И снова проходит в одну и ту же сторону три раза. Беннинг так тщательно выстраивает иллюзию реального времени и непостановочной объективности внутри плана, который должен работать как ловушка для микрособытий, что подобные повторения производят сильный эффект. В «Матрице», как известно, если кошка пробегала два раза, следовало понимать, что произошла перезагрузка.

Сам этот фильм — тоже повторение фильма, снятого двадцать восемь лет назад, и все эти визуальные гэги — повторение повторения[13]. Беннинг пытается в точности повторить снятое в 1977 году, посетив те же самые места. В «Буги-вуги...» 1977-го изображение шло с постсинхронизированным звуком. Для «Буги-вуги...» 2005-го Беннинг взял звуковую дорожку первого фильма, которая естественно разошлась с изображением, хотя изобразительный ряд второго фильма должен был реконструировать первый фильм. Совпасть он с ним не может, и на эту рассинхронизацию указывает саундтрек. Интересно не только то, что именно изменилось за эти годы (ностальгический и мемориальный дух проекта очевиден, тем более что режиссер снимает в родном Милуоки), но и то, что второй фильм раскрывает постановочный характер беннинговского метода.

Кажется, что человек поставил камеру на трипод и просто фиксирует все, что перед ней происходит. В его раннем фильме «11x14» была, например, сцена перед баром, призванная подчеркнуть невмешательство автора в происходящее. Две женщины заходили в бар, потом одна из них выбегала, за ней следовал мужчина, потом еще один. Завязывалась драка, но тут в кадр въезжал грузовик и почти перегораживал обзор. Когда же он наконец уезжал, все уже было закончено. На иллюзию объективности и беспристрастности работает и ровная смена планов с затемнениями между ними: ни один план не важнее другого. Но оказывается, что это не чистое наблюдение. Реальность искусственно организована даже в ее неброскости и нетронутости. Точно так же в «Буги-вуги в один конец» разрушается иллюзия объективности, задающаяся съемкой статичной камерой. Иногда в кадр на очень крупном плане влезает рука — с линейкой и циркулем, что-то измеряющая или разматывающая клубок ниток, или нога, топчущая песок, или даже живот. Этот прием выдает то самое субъективное присутствие автора (иногда и героя, обычно сведенного до положения статиста на дальнем плане), который вроде собирался полностью себя стереть. Кажущийся апологетом природного и непостановочного, Беннинг такими штрихами приоткрывает игровую сущность своего мира.

---

[13] Беннинг и в жизни любит устраивать повторения. Например, в последние годы у него появилось хобби: копировать картины американских художников-примитивистов — Мозе Толливера, Билла Трейлера и других. Беннинг утверждает, что благодаря этому опыту узнал о кадрировании больше, чем за всю жизнь. Еще один пример повторения — хижина Торо в натуральную величину, которую Беннинг построил у подножия гор Сьерра-Невады.

M E D I A

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Дальновидение для радиозрителей

ЗАМЕТКИ РОВЕСНИКА ТЕЛЕВИДЕНИЯ

История телевидения — чередование творческих поисков и их сворачивания. Скажем, 90-е годы были периодом появления новых тем, программ, каналов, ведущих, а нулевые — практически их отсутствия. Так что Марианна Максимовская имела полное право сказать, что этот период — позорное, в частности, для политического вещания, время. Нулевые на телевидении начались, если следовать этой версии, с 2002 года, поскольку годом раньше одновременно дебютировали «Времена» Владимира Познера, «Свобода слова» Савика Шустера и «Культурная революция» Михаила Швыдкого.

Изумил меня и последний год десятилетия. В прессе появилось высказывание о том, что возник запрос на «умное телевидение». Если бы эта фраза принадлежала кому-то из телекритиков, я бы ее просто не заметил, как суждение тривиальное, но это были слова продюсера, уверявшего, что Пятому каналу предстоит стать «пространством мысли». Еще более удивительно, что Пятый канал на наших глазах на довольно короткое время действительно им стал. Там появилась ежедневная «Программа передач» Светланы Сорокиной — журналистки, уже несколько лет отлученной от эфира (чуть позже она вела эту программу по очереди с Андреем Максимовым). Следом появился очень любопытный цикл Дмитрия Быкова «Картина маслом». На РЕН ТВ, под эгидой того же самого медиапродюсера Владимира Ханумяна, началась передача «Справедливость» с очень интересным ведущим Андреем Макаровым. Его темперамент и настойчивое стремление найти истину опережали все другие программы подобного направления. И, наконец, возникла самая острая, спорная и, по моему мнению, одна из лучших передач десятилетия — «Суд времени». Вскоре все эти программы были свернуты. Вспышка завершилась, а после «Справедливости» в эфире осталась другая, с симптоматичным названием «Несправедливость». Все это мне напомнило известную фразу, что наше обращение к цивилизации все больше похоже на великолепное освещение улиц посредством поджога зданий.

Ровесник телевидения

В книге А.Юровского «Телевидение — поиски и решения» (1983) я впервые прочитал фразу, заимствованную автором из газеты «Правда» от 30 апреля 1931 года: *«Завтра в СССР будет произведена опытная передача телевидения (дальновидения) по радио с коротковолнового передатчика РВИ-1 Всесоюзного электротехнического института — будет передаваться изображение живого лица и фотографии»*. Так совпало, что 1 мая 1931 года на свет появился автор этой статьи. И это, согласитесь, дает мне полное право считать себя ровесником российского телевидения. Дело в том, как я потом выяснил, что слово «телевидение» тог-

да еще не существовало. И первые годы дикторы обращались к аудитории: «Уважаемые товарищи *радиозрители,* начинаем передачи советского *дальновидения*».

Сейчас слушатели «Эха Москвы», имеющие Интернет, могут включить его и увидеть на экране участников передачи, сидящих в радиостудии. Из радиослушателей они превращаются в радиозрителей. Так что с одной стороны в мире со временем все меняется, но с другой — не меняется ничего. Как могло случиться, что в «Правде» было напечатано слово «телевидение», которое тогда в СССР в вещательной лексике еще не употреблялось? Это похоже на анекдот о древнеримской монете с высеченной надписью: «Изготовлена за 125 лет до Рождества Христова». Затем я обнаружил, что в тот день в «Правде» подобного сообщения просто не было. Откуда же оно возникло? Не мог же Юровский придумать эту дату. Впрочем, по другим источникам первая передача малострочного дальновидения (телевидения) все-таки вышла в эфир 28 апреля 1931 года. Получается, что телевидение появилось на два дня раньше меня. Но когда в 1955 году я закончил институт, то сразу пришел в Центральную студию телевидения. Самой распространенной маркой нашего телевизора тогда был КВН-49, названный так по первым буквам фамилий его изобретателей. Многие к нему еще покупали линзу, куда наливалась либо вода, либо глицерин — такое увеличительное стекло, потому что экран был маленький. А пульты еще не изобрели, их, собственно, незачем было изобретать — существовал только один канал. Этого понятия еще тоже не было — только слово «программа». Но в год моего прихода на телестудию единственный канал (программа) стал ежедневным.

В то время штампом газетных публикаций была фраза: «Телевидение — искусство миллионов». А первая книга на эту тему, вышедшая в 1962 году, называлась «Телевидение как искусство».

В наши дни, разумеется, можно смеяться — какое «искусство» было возможно на тех экранах-лилипутах? Но те, кто его делал, были абсолютно уверены, что со временем телевидение станет именно искусством. И зрители тоже были в этом убеждены. Гораздо более удивительным было не слово «искусство», а понятие «миллионы». Оно начало звучать сразу же, когда их еще и в помине не было. Они появились потом. Но никому тогда и в голову не могло прийти, что телевидение может стать, во-первых, антиискусством, а во-вторых, еще и для десятков миллионов. В те годы это была бы неприятная глобальная новость.

Сегодня у нас, собственно, есть один канал, который называется «Культура». Хотя в доперестроечное время, когда москвичи принимали четыре общенациональных канала, их все — по содержанию — можно было считать аналогом нынешней «Культуры». Конечно, было много пропаганды, настырной, как сегодняшняя реклама, но по объему она занимала гораздо меньше времени, чем культурные или просветительские передачи.

Правда, идеализировать прошлое тоже не приходится. Три начальных выпуска моей собственной передачи — первая в стране игра с участием зрителей («ВВВ»), которую я готовил и как редактор, и как соавтор, воспринимались как триумф свободы и нового жанра на телевидении, но прожила передача недолго. Она закончилась грандиозным скандалом — по тем временам опасным. Закрыта она была после обмолвки ведущего, но если б не это — произошло бы что-то другое, и нас все равно бы закрыли. Юмор тогда воспринимался как вызов власти и устоям общества. Было даже секретное постановление ЦК КПСС о нашей вредоносности. «Вопросы и загадки, предлагаемые слушателям, были не чем иным, как глумлением над советскими людьми. Присутствующим на вечере и всем телезрителям была предложена глупая интермедия с вопросом: «Как кошка слезает с дерева — головой вниз или головой вверх?» При этом исполнители с издевкой заявили, что «этот вопрос еще не решен...» После того скандала я вынужден был уйти с телевидения «по собственному желанию». Из редактора превратился в сценариста, а затем преподавателя-телеобозревателя.

«Свобода слова». Савик Шустер

Я был свидетелем периодов застоя, двух телевизионных возрождений, тридцати лет изоляции от мирового вещания, наконец, эры открытых дверей, которая началась с перестройки. Был такой год, когда по нашему телевидению можно было увидеть самые разные мировые новости — немецкие, американские, Би-Би-Си...

К несчастью, наше телевидение стало коммерческим. У нас не было (и сегодня нет) закона о телевидении, не было (и сегодня нет) нравственных кодексов, которые определяют вещательную политику. Так что совсем не удивительно, что началась эпоха большого плагиата. Все помнят знаменитую программу «Взгляд», но мало кто помнит, что поначалу она шла без названия, просто как «информационно-музыкальная программа молодежного телевидения». Через некоторое время редакция обратилась к зрителям с предложением присылать варианты названия полюбившейся программы. Но советами зрителей не воспользовались, редакция сама назвала ее «Взгляд», хотя так уже называлась одна из хорошо знакомых питерцам передач ленинградского молодежного телевещания. Но и эта передача заимствовала свое название у журналиста Юрия Роста, который вел собственную уникальную рубрику «Взгляд» — сперва на страницах «Комсомольской правды», потом в «Литературной газете». Кстати, название программы «Однако» Михаила Леонтьева (и его же одноименный журнал) тоже заимствовано — на этот раз у Авторского телевидения (ATV).

За последние двадцать лет все изобретенное на мировом телевидении стало доступным у нас, но совершенно недоступными оказались собственные поиски предыдущего времени. Тогда мы не видели передач мирового вещания и вынуждены были придумывать свои. Иногда они оказывались куда интереснее тех, которые впоследствии предложил Запад.

О новом слове...

Получивший множество превосходных оценок восьмисерийный документальный сериал «Подстрочник» был создан режиссером Олегом Дорманом еще в 1998 году, но до 2010-го не был показан по телевидению. Руководители ка-

налов полагали, что эта работа хотя и интересная, но не телевизионная, поскольку состоит из многочасового рассказа о своей жизни одного человека — Лилианны Лунгиной. Это мне напомнило предысторию одной из самых знаменитых программ, с которой, как многие полагают, и началось наше настоящее телевидение. О «Загадке Н.Ф.И.» Ираклия Андроникова. Сама история ее появления в 1954-м анекдотична и познавательна. Чтобы передача появилась, Андроникову пришлось пойти на хитрость, практически надуть редакцию. Его попросили выступить. «Только вы нам должны что-нибудь прочитать минут на пять, — предупредил режиссер, — потому что больше на экране выступать нельзя». У Андроникова не было такого текста, и он извинился, что не может сразу назвать рассказ, с которым выступит, обещал подумать, поскольку завтра уезжает в командировку: «Вы меня поставьте в программу последним в тот день, а когда я вернусь, мы обо всем договоримся».

Когда Андроников вернулся, он сказал, что будет читать «Загадку Н.Ф.И.». «Но вы помните, — волновался режиссер, — пять минут!.. А сколько идет ваш рассказ?» — «Больше часа». — «Ну, это когда-нибудь в будущем, — рассмеялся режиссер, — а пока пять минут... Ну шесть, ну, в крайнем случае — семь, возьму грех на себя»... Воспользовавшись тем, что стоял в программе последним, Андроников в прямом эфире (видеозапись еще не изобрели) говорил час. Успех был феноменальный. Я помню, как на следующий день, повсюду — в автобусах, в парикмахерских, в магазинных очередях обсуждали «Загадку Н.Ф.И.». Никто на телевидении не мог предполагать, что «говорящая голова», выступающая больше пяти минут, может собрать такую аудиторию.

Успех Андроникова не переубедил сотрудников телевидения. Хотя уже тогда телезрители знали о киноведе Григории Авенариусе, который каждую неделю в течение двух лет читал лекции по кино, собирая огромное количество зрителей. Андроников и Авенариус считались исключениями из правил. Телевизионные профессионалы не понимали, что уже заявлен новый жанр — монолог телевизионного рассказчика. Многих из авторов мы сегодня отлично помним (Юрий Лотман, Эдвард Радзинский, Виталий Вульф, Артем Вартафтик...).

«Око века»

Борис Розинг, один из изобретателей телевидения, в свое время был арестован и умер в ссылке. Его лучший ученик Владимир Зворыкин уехал в Америку и только благодаря этому уцелел, американцы именно его считают изобретателем телевидения. Огромный вклад в развитие ТВ внес Лев Сергеевич Термен, человек с фантастической биографией: он жил в Америке, много лет провел в нашем ГУЛАГе, о нем вообще мало кто знает. Его биография — поразительный материал для будущих писателей и драматургов. Судьбу телевидения определяли не гении, не изобретатели, не художники, не авторы, а социальные перемены.

На моем веку таких перемен было две — 60-е годы и конец 80-х — начало 90-х.

Когда-то я собирался, да так и не написал книгу о выдающихся программах и акциях отечественного телевидения, которые повлияли на психологию, даже на судьбы огромного количества зрителей — «Око века». Она открывалась бы анализом передачи Ираклия Андроникова. Затем был бы рассказ об уникальной эпопее эстонского ТВ, о которой вообще мало кто знает, она называлась «Сегодня 25 лет назад». Сериал воссоздавал события второй мировой войны, где календарный принцип был применен, что называется, в чистом виде. Мировая телепрактика не знает ничего подобного. Драматургия была продиктована драматургией самой войны. Рассказы о событиях на экране происходили именно в тот день, а иногда и в тот час, что и четверть века назад. Бывало, что ведущему-автору — в прошлом школьному учителю истории Вальдо Панду — приходилось ежедневно вести по десят-

ку и больше передач. Так было во время наступления под Москвой, в дни Сталинградской битвы и разгрома в Пёрл-Харборе — ровно через двадцать пять лет... «Я смотрю на часы, — говорил ведущий, — сейчас восемь тридцать. Через десять минут будет арестован в Японии Рихард Зорге. Но в этот момент он еще на свободе». Потом он обращался к другим событиям, а затем снова возвращался к часам: «Сейчас товарищ Зорге вышел из дома. Вот из-за угла показался черный автомобиль...» Так создавался ритм и нерв передачи. «Мы приучаем нашего зрителя к высокому чувству документальности, — рассказывал Вальдо Панд, — ведь мы не вправе выдумывать календарь. Что делать — у войны свое расписание». Когда выпуск коснулся конца войны, было рассказано о самоубийстве фюрера. Как известно, Гитлер назначил время, а потом попросил двадцать минут отсрочки. И авторы тоже сделали перерыв на экране на двадцать минут и после маленького эстрадного концерта вернулись в берлинский бункер, чтобы проследить, как разыгрывался последний акт этой драмы.

Ничего подобного этой пятилетней программе я никогда не видел. Такие передачи становились частью реальности. Помню, как-то в таллинском автобусе молодой парень сказал: «Я только теперь понял, какая длинная история эта война. Смотрю передачу три года, а ей нет конца». В школе историю войны «проходили» за три урока.

Не менее захватывающее впечатление произвел на аудиторию цикл ленинградского телевидения «Контрольная для взрослых». В 1977 году ленинградцы Светлана Волошина и Игорь Шадхан решили сделать несколько передач о маленьких обитателях детского сада. Выяснить, хорошо ли мы знаем своих детей. По ходу экспериментов (беседы с родителями вела Волошина, с малышами — Шадхан) дети, думая перед камерой и подыскивая слова, неизменно оказывались и проницательнее, и великодушнее взрослых. Они подкупали доверчивостью. Мамы и папы выглядели не только зажатыми, но и менее наблюдательными. Дети их обыгрывали по всем статьям. Казалось, что когда они вырастут, будут намного отважнее и непредсказуемее предыдущего по-

«Взгляд». Александр Любимов, Владислав Листьев, Дмитрий Захаров

коления. В последней передаче цикла дети предстали в новой роли — первоклассников, идущих на первый урок. Это был многозначительный эпизод.

Но произошел непредвиденный поворот. Зрители засыпали студию письмами с просьбой о продолжении. Школа, как и детский сад, находилась рядом со студией. Авторы стали снимать продолжение, и длилось оно... семнадцать лет. Дети росли вместе с аудиторией. «Семейная хроника старых знако-

«Загадка Н.Ф.И.». Ираклий Андроников

мых» — так назывался очередной цикл о тех же героях. Этот постоянно возобновляемый круг общения и сто девяносто часов видеозаписей означали равноправие всех перед камерой и делали этически правомерной любую съемку. В число действующих лиц входили и сами авторы. «Наши герои вошли в меня, — говорил Шадхан. — С одной стороны, у меня появился вкус к чужой жизни, с другой — многие вопросы, которые я им задаю, рождаются из моих сомнений и опыта».

Когда изобразительная культура и результат документального общения сливаются воедино, возникает то, что называется синхронным фильмом. При этом границы между ним и реальностью условны и постоянно сдвигаются. Сказать о «Контрольной для взрослых», что это кино — ничего не сказать. Если это и кино, то в каком-то неведомом измерении, еще незнакомом нам состоянии — не только кинематографа, но и аудитории, постигающей себя с помощью телевидения, особая форма неигровой драматургии и непостановочной режиссуры.

Только телевидение способно годами следовать за биографией героев. Десять лет снимал Алексей Погребной, режиссер-документалист из Кирова, частную хронику семьи отчаянных фермеров, защищающих право вести свое собственное хозяйство («Лешкин луг», 1990—2000). Порой повествование обретало характер настоящей документальной драмы. Художественность воплощения вызывала у некоторых опасение — не идет ли она во вред достоверности. Говоря словами Дзаваттини, «перед нами не попытка выдумать историю, которая походила бы на действительность, а стремление показать действительность так, словно это история».

Результатом перестроечной гласности стали и космические телемосты, которые триумфально завладели эфиром. «Я пишу в состоянии психологического шока, не могу до утра успокоиться», — говорилось в одном из писем после встречи в эфире Ленинград — Бостон (Владимир Познер — Фил Донахью). Словно два космических корабля из разных галактик, осторожно зависшие державы — США и СССР — впервые встретились в эфире и взглянули друг на дру-

га глазами обычных людей, а не политиков. Первые же телевстречи рядовых граждан «на высшем уровне» опровергли стереотипы, десятилетиями внедрявшиеся в общественное сознание. Понимание через общение — не просто потребность, но жизненная необходимость.

Телемост как форма общения был в 1986 году в начале пути. Но продолжения не последовало. Нашими недавними конфликтами с Украиной, Грузией, Белоруссией мы обязаны не народам этих республик. Любой телемост между нами и любой из этих стран сразу бы показал, что нет никакой конфронтации между рядовыми россиянами и их соседями. Это как раз политики превращают телевидение из средства массовой коммуникации в средство массовой конфронтации.

«Подстрочник». Лилианна Лунгина. Режиссер Олег Дорман

И еще одна программа стала событием. С 1996 года мы стали постоянными участниками коллективных воспоминаний «Старой квартиры» — своего рода зеркала нашей памяти, где героями оказывались мы сами — телезрители, приглашенные в студию. С каждой программой мы все лучше узнавали собственное прошлое. В программе о 1984 годе участвовала Светлана Алексиевич. Тогда появилась ее документальная повесть «У войны не женское лицо» — исповеди женщин, которые девочками ушли на фронт Великой Отечественной войны. Рассказы тех, кто выжил и дожил. Они составили семь серий документального фильма. Этот цикл следовало бы повторять для каждого нового поколения.

В мировой телепрактике не менее трети вещания — это повторы. Но руководители наших каналов идут на повторы только от безвыходности, затыкая эфирные дыры во время отпусков. Если бы нынешние капитаны телеэфира управляли книгоизданием, ни одна книга никогда бы не была переиздана и понятия «классика» вообще не существовало бы. А ведь некоторые жанры создаются в расчете именно на многократный показ и обладают удивительным запасом эстетической и психологической прочности.

К сожалению, своих авторов наше телевидение так и не научилось ценить. Достаточно вспомнить последние месяцы жизни легендарной ведущей Валентины Леонтьевой или нереализованные замыслы режиссеров-документалистов Игоря Беляева, Самария Зеликина, Марины Голдовской, Владислава Виноградова, Алексея Габриловича. Это всё классики нашей документалистики, их фильмы становились общественными событиями. А сегодня они — «не наш формат». Им на смену приходили совсем другие люди: Отар Кушанашвили, Дмитрий Нагиев, Андрей Малахов — список легко продолжить.

Революция разговорных жанров

С начала перестройки и выхода из изоляции от мирового вещания отечественное телевидение освоило небывалое разнообразие жанров, хотя осознания этого обстоятельства не произошло. Правда, учебники телевидения и прежде включали упоминания о *пресс-конференциях, интервью, дискуссиях,* но все примеры приводились, как правило, из области газетной журналистики. Теорию тележанров сдали в архив. Телекритика отучилась от эстетического и жанрового анализа документальных произведений. Спросите любого телекритика о жанре программы «Суд времени» — ответа не получите. В Интернете о ней масса публикаций, но ни слова о жанре. Где-то, правда, сказано, что программа снята в стиле судебного заседания. Но и «Справедливость» тоже снята как судебное заседание. Однако ничего общего эти программы между собой не имеют.

«На ночь глядя». Ильдар Жандарев, Борис Берман

Между тем «Суд времени» — это *дебаты*. О предвыборных судебных дебатах в зарубежной прессе писалось десятилетиями. Иногда они и в наши предвыборные сессии включались, но из этого ничего не получалось. В стране отсутствовала практика экранных дуэлей. Впервые дебаты появились в программе «Взгляд», где Влад Листьев исполнял роль модератора, а по обе стороны от него сидели Эдуард Лимонов и Марк Захаров. Через несколько лет к практике теледебатов обратился Александр Любимов («Один на один»). Во время одной из его передач произошел знаменитый эпизод — Жириновский, не довольствуясь словесными аргументами, плеснул сок в лицо Немцова.

В 2001 году радиожурналист Савик Шустер дебютировал на телевидении со «Свободой слова», где противостояли друг другу предвыборные команды. Еще через год Владимир Соловьев объявляет новую программу «Поединок». Очень скоро она обретает популярность под другим названием — «К барьеру». А после своего завершения на одном канале появляется на другом под первоначальным названием «Поединок».

Но наиболее полемичную форму дебаты нашли в ежедневном «Суде времени» на Пятом канале. Постоянными оппонентами здесь были Леонид Млечин и Сергей Кургинян со своими командами экспертов, а постоянным рефери — Николай Сванидзе.

Пресс-конференция никогда не входила в состав постоянных рабочих рубрик советского телевидения. Помнится, она проходила в эфире при встрече с космонавтами. Впервые ритуал, когда на приглашенного гостя обруши-

вался каскад вопросов журналистов, попытался ввести на экран Сергей Торчинский в 1991 году в программе «Без ретуши». Хотя еще в середине 70-х телевидение практиковало такие встречи — не с журналистами, а с заинтересованными зрителями, приглашенными в зал «Останкино» («Встреча в Концертной студии Останкино»). Десять лет спустя осознание демократии как народного самодержавия, а гласности как нормы общественной жизни заставило возродить этот формат. Среди первых приглашенных оказался академик Лихачев. «Скупой может притвориться щедрым, — говорил он, — злой

«Школа злословия». Авдотья Смирнова, Татьяна Толстая

человек — добряком, льстец может поднести свою лесть под флагом правды и откровенности, но притвориться интеллигентным человеком невозможно. Вот почему интеллигентность вызывает злобу в людях неинтеллигентных». Общественную волну вызвали приглашенные педагоги-новаторы — Е.Ильин, В.Шаталов, И.Волков, С.Лысенкова, Ш.Амонашвили. В наши дни среди еженедельных пресс-конференций — «Линия жизни» (канал «Культура»), «Народ хочет знать» (ТВ Центр), «Сто вопросов взрослому», где в роли коллективного интервьюера выступают подростки.

Странно, что жанр интервью, казалось бы, присущий телевидению изначально, получает права гражданства только в 1986 году в программе эстонского журналиста Урмаса Отта «Телевизионное знакомство». Но разве прежде на ТВ не было интервью? Были, разумеется, вопросы дикторов к собеседникам в информационных рубриках, но не было самостоятельной программы.

В 1992 году дебютируют «Пока все дома» с Тимуром Кизяковым и «Момент истины» с Андреем Карауловым. А затем экран продемонстрировал целую галерею интервью: «Час пик», «Герой дня», «Антропология», «Ночной полет», «Школа злословия». Среди последних рубрик — «На ночь глядя» (прежде называлась «Без протокола»), «Познер» и прерванная «Программа передач» со Светланой Сорокиной на Пятом канале.

Бывали годы, когда интервью вообще исчезало, а академия ТЭФИ отменила саму эту номинацию. Телевизионные игры, телесуды, ток-шоу на наших глазах захватывают пространство экрана, намного опережая попытки осмысления этих жанров.

Не наш формат

В Останкинских коридорах можно услышать анекдот о руководителе телеканала, который, попав на тот свет, уверенно направился к вратам рая. «Кто вы?» —

спросил привратник и, услышав фамилию, попросил минуточку подождать. Затем появился снова и отрицательно покачал головой: «Вас не велено пропускать». «Почему?» — удивился прибывший. «Не наш формат».

За последние двадцать лет на смену теории жанров пришел рыночный прагматизм или принцип телеформата, согласно которому любую передачу можно разъять на составные драматургические, режиссерские и прочие принципы и тем самым свести к конкретному торговому *продукту*. «Такой продукт, — пишет профессор В.Цвик, — легко купить, а то и просто скопировать и украсть». Но жанр — не такой продукт. Внутри него можно находить все новые способы воплощения. Если согласиться с утверждением Шкловского, что жанр — это память искусства, то скудность жанровой палитры на телевидении, по существу, и есть отсутствие памяти.

Упрощению содействует и визуальная среда сегодняшнего коммерческого экрана. В прежние годы вещательным основанием считалась официозная советская кинохроника, а такие образования, как «протокольный сюжет» и «паркетная хроника», вполне вписывались в существовавшую тогда стилистику. Сегодня же «мыльные оперы» и съемки разного рода ток-шоу стимулируют, скорее, разновидности шоу-бизнеса. Так сказать, «бла-бла-шоу». Гламурная стилистика самого восприятия жизни, включая новостные выпуски о трагедиях, характеризуются как «культ поверхностности, доведенный до совершенства», «мелкое крошево из всего на свете»[1]. Если прежде задачей начальства считалось выявление опасных мыслей, то сегодня угрозой представляется сам факт наличия аналитического мышления. По отношению к подобным попыткам как раз и возник запретительный термин «не наш формат».

Восхождение к истокам?

Важнейшее назначение телевидения — сплочение в единое сообщество электронной коммуникацией. Все мы — люди культуры. Замечательный телекритик и социолог Всеволод Вильчек в книжке, которая вышла в 1987 году, писал о том, что телевидение так или иначе приобщает три четверти нашего населения к художественной культуре. Но сегодняшнее телевидение, скорее, отторгает от нее. Мелкое крошево из всего на свете — наилучшее определение гламурной стилистики домашних экранов. Эффект мелькания. «Мы занимаемся не творчеством, а визуальным обслуживанием населения и должны это делать на высшем уровне», — утверждают продвинутые телепродюсеры. Впервые за прошедшие полвека я наблюдаю, насколько наше телевидение способно презирать собственную аудиторию. Но разве сама аудитория не дает для этого основания?

Достаточно было сопоставить заключительные голосования участников передачи «Суд времени», заполнявших студию, с мнением тысяч зрителей, сидящих у телевизоров. Вот раскладка по итогам голосования на некоторых темах передачи.

Миллионы человеческих жертв, возникших в результате коллективизации, индустриализации, политики ВПК и подобных социальных экспериментов не производили впечатления на аудиторию у экрана. Только у 7—15 процентов зрителей эти чудовищные итоги вызывали протест.

Пакт Молотова — Риббентропа — необходимая передышка для СССР или путь к началу войны? 91 процент против 9 голосовали за пакт!

Советско-финская война — стратегическая необходимость или неудавшаяся экспансия? 90 процентов против 10 — за войну. Что касается сравнительно недавней истории — ввода наших войск в Афганистан, — тут необходимостью сочли ее 87 процентов и только 13 — авантюрой партократов.

Иногда эти проценты возникали на экране еще до начала дискуссии, объявленной за несколько дней (40 тем, 120 выпусков) и оставались практически неизменными до конца программы. «Эпоха Брежнева — агония советского режима или время упущенных возможностей?» Разумеется, упущенные

возможности. «Советский человек — идеологический миф или историческое достижение?» Конечно же, достижение.

Откуда эта массовая уверенность? Или наш народ ретроградeн, или дело в конструктивном пороке «формата» — усомнился проницательный телекритик. Да ведь это же просто уровень массового сознания — объясняли его оппоненты. Это климат, в котором мы все живем, — своего рода барометр общества. И ни слова о том, что речь идет не об уровне массового сознания, а о массовой мифологии, которую принято было называть историческим достижением социализма.

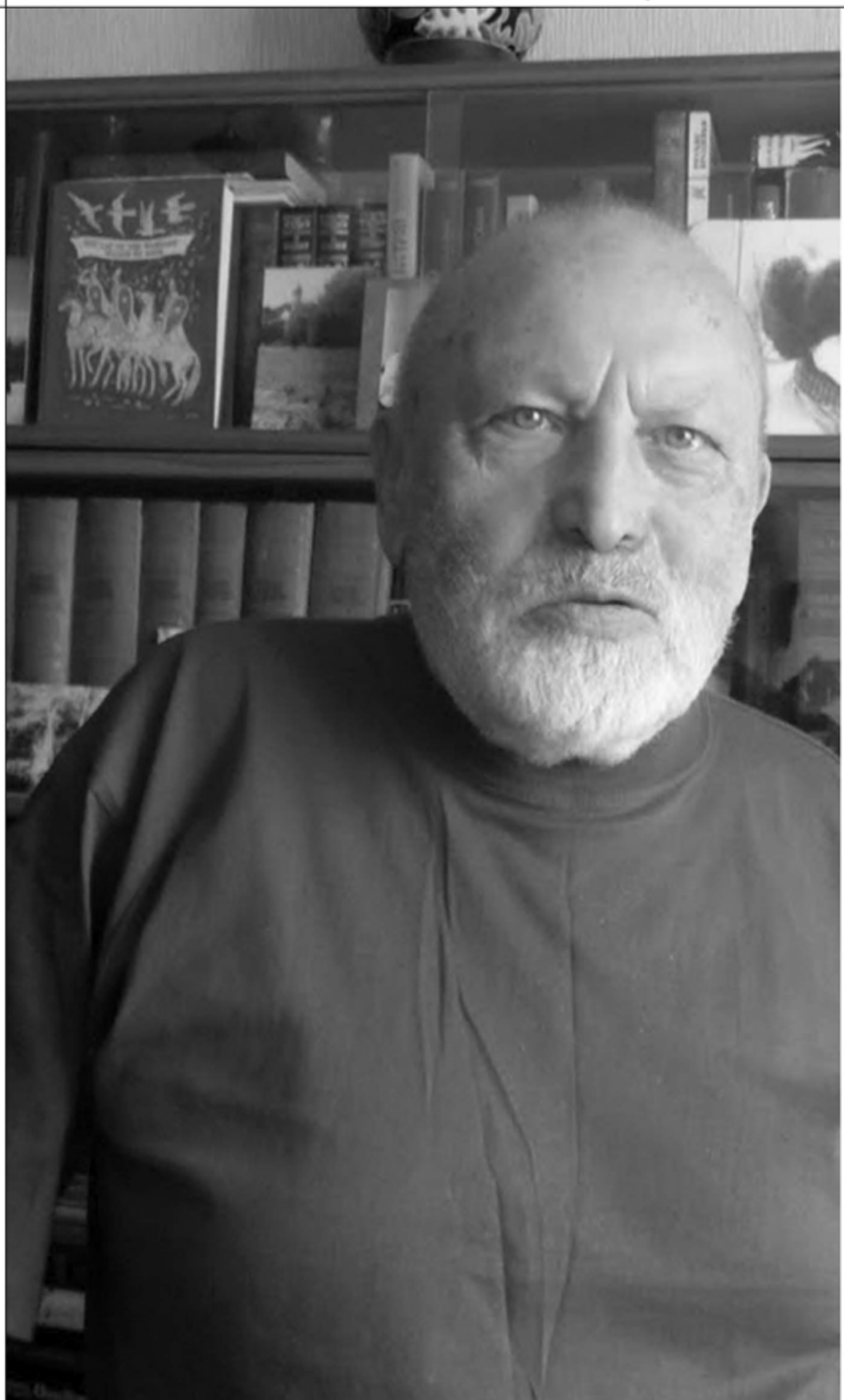
Известно, что нельзя устраивать массовый референдум на тему «Нужна ли смертная казнь?» Какие бы факты ни приводились — результат заранее предрешен. Если бы теледискуссии на эту тему (а их было сотни) всякий раз завершались всеобщим референдумом, себестоимость таких обсуждений была бы нулевой. «Конструктивный порок формата» — не абстрактное допущение. Каждый выпуск «Суда времени» — по сути, дуэль сознания против мифа. Но весовые категории противников здесь несоизмеримы. Мифы создаются тысячелетиями, веками, десятилетиями. И чтобы подвергнуть сомнению такой миф в народном сознании, необходимы тоже десятилетия. Когда коллективизация, вроде сталинской, считается высшей ценностью, независимо от цены «успеха», то сколько бы миллионов жертв ни оплатили этот успех — миф неискореним. Если кондуктор ищет новые пути, трамвай сходит с рельсов, — заметил один шутник. А если речь идет не о колее, утвержденной раз и навсегда, а об установлении новых рельсов и новых маршрутов?

У нашего телевидения два непоколебимых мифа. Первый: оно является средством массовой информации. Хотя неоднократно демонстрировало, что способно становиться механизмом массовой дезинформации. Достаточно вспомнить не только о телехронике советских времен, но и о кастрированных новостях сегодняшних федеральных каналов. Миф второй: телевидение отражает потребности аудитории. Руководители каналов в этом уверены, хотя сами они программы, помимо собственных, не смотрят и детям своим смотреть не дают.

Человеческая культура — а именно она позволяет человеку оставаться человеком и даже становиться лучше себя самого — всегда была вынуждена отстаивать себя в мире рыночных отношений. Эпохи возрождения чередовались с веками упадка. Но культура, несмотря ни на что, поднималась вверх по лестнице, которая неотвратимо стремится вниз. Она не сдавала своих позиций. Эта ситуация — наши заданные условия. Отстаивать культуру — не профессия, а долг. Точнее сказать, не только профессия, но и долг.

Без культуры телевидение становится шоу-бизнесом, а «искусство для миллионов» — детской фантасмагорией.

П У Б Л И К А Ц И И



Валентин Виноградов

ОЛЬГА ГЕРШЕНЗОН

Неизвестный Виноградов

В Москву я приехала в этом июне, чтобы закончить сбор материалов для моей книги о репрезентации Холокоста в советском кино. В частности, мне хотелось выяснить, что произошло с Валентином Виноградовым, режиссером картины «Восточный коридор», поставленной на «Беларусьфильме» в 1966 году. Этот фильм о минском подполье примечателен не только своим выразительным визуальным языком, соединяющим немецкий экспрессионизм и итальянский неореализм, но и удивительным для того времени обращением к теме еврейского гетто и уничтожения евреев в Белоруссии. Фильм страшный, резкий и в то же время изысканно снятый оператором Юрием Марухиным. К этому надо добавить прекрасные работы Регимантаса Адомайтиса, Людмилы Абрамовой и других актеров, музыку Таривердиева — словом, речь идет о шедевре советского поэтического кино 60-х. Забытом шедевре, или, точнее, неизвестном.

Эстетика и тема сделали его неугодным властям и, хотя официально фильм не запретили, широкому (и даже узкому) зрителю увидеть его не удалось. Только в последние годы «Восточный коридор» начали демонстрировать на фестивалях (например, в 2008 году на ММКФ); про «Восточный коридор» сняли телепередачу на Белорусском телевидении. Ему посвящена часть документального фильма «Сны Виноградова» (режиссер А.Кудиненко). Сергей Кузнецов сделал о нем коротенькую передачу в своем интернет-цикле «Мерцающий еврей». Недавно фильм начал входить в научный оборот: Александр Федоров написал замечательную статью о «Восточном коридоре»[1].

И тем не менее о судьбе самого Виноградова мне было мало что известно, пока из переписки с Федоровым я не узнала, что Виноградов жив-здоров и живет в Москве. Через пару дней я уже сидела в глубоком кресле напротив режиссера, в его крохотной квартирке у метро ВДНХ.

Судьба молодого режиссера Валентина Виноградова складывалась очень удачно. Он учился во ВГИКе в мастерской Михаила Ромма, в одной группе с Шукшиным и Тарковским. «С Шукшиным мы были близкие друзья. А с Тарковским отношения были хорошие, но более сложные — мы были влюблены в одну девушку, Ирму Рауш, — вспоминает Валентин Николаевич. — На втором курсе я снялся в его первой вгиковской работе — «Убийцы»».

Автор выражает благодарность редактору Ирине Газе за ее щедрую помощь при работе над этим текстом.

[1] Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В.Виноградова «Восточный коридор» (1966). — «Вопросы культурологии», 2011, № 6.

Закончив ВГИК, Виноградов по распределению попал на студию «Беларусьфильм». Там вместо дипломной короткометражки ему дали снять полный метр — «День, когда исполняется 30 лет». Этот фильм оказался кассовым — его посмотрели миллионы зрителей. Виноградов стал перспективным. На своей следующей картине, «Письма к живым», Виноградов впервые работал с Алесем Кучаром — известным белорусским писателем и сценаристом. Фильм о судьбе партизанки-революционерки Веры Хоружей был основан на реальных событиях. Поскольку фильмам на политическую тему уделялось особое внимание, у Виноградова возникли проблемы с властью — в первый, но не в последний раз. Если «День, когда исполняется 30 лет» был еще, по словам Виноградова, «не его фильмом», то в «Письмах к живым» он уже нащупал свой стиль и свою эстетику — с визуальными метафорами, с сильными контрастными образами, резкими ракурсами, что не вписывалось в каноническую поэтику соцреализма. Уже в процессе съемок «Письма...» попали в опалу, но, на счастье Виноградова, вмешался Ромм, заступился. Фильм запустили снова, правда, выбросив из него часть отснятого материала. В итоге «Письма к живым» приняли хорошо. Виноградову дали четырехкомнатную квартиру в центре Минска, к тому же он встретил Тамару, свою будущую жену, — замечательного второго режиссера. Короче говоря, ничто не предвещало беды.

После «Писем...» белорусские власти захотели, чтобы Виноградов сделал фильм о подполье. Виноградова и Кучара вызвал сам Петр Машеров — первый секретарь ЦК Компартии Белоруссии — и заказал им фильм о партизанах, о героической борьбе народа, такой, как югославская «Козара»[2]. Валентин Николаевич поясняет: «А в этой «Козаре» все было очень однозначно. Ясно, кто хороший, кто плохой. Народ ненавидит немцев-оккупантов, немцы все как один убийцы. Сочно снято, натуралистически, но позиции прямолинейно партийные. И вот Машеров нам сказал: надо сделать такой же фильм, только о белорусах».

Виноградов на этой встрече сидел и молчал, говорил Кучар. Он был намного старше, пережил сталинскую эпоху и знал, как себя вести. Он пообещал: «Мы постараемся». Валентин Николаевич вспоминает: «Кучар был человек интереснейший — но непростая фигура. Он много рассказывал о сталинизме, о том, как люди предавали друг друга. Он единственный из всех крупных белорусских писателей не попал в лагеря, и ходили о нем слухи, что он сдал кое-кого. Но что интересно, он хотел измениться, он хотел быть другим, когда сталинское время прошло... и ко мне очень привязался. Обаятельнейший был человек, очень искренний. Маленький, подвижный. Одна деталь, чтоб просто представление о нем создалось: ездил он на «Волге», но сиденье убирал, ставил табуретку и ездил так. Все гаишники его знали, называли «всадник без головы».

И Кучар, и Виноградов загорелись идеей фильма о подполье. Нашли очевидцев и участников событий, записали их рассказы в тетрадку — Виноградов показывает мне ее. На тетрадке надпись: «Время страстей человеческих». Это было первое название «Восточного коридора». «История подполья в Белоруссии вообще была трагичной. Были партизанские отряды, которые никак не были связаны с подпольем. (Партизаны — это деревенские жители, а подполье было в городе, в Минске.) Подполью партизаны не доверяли, подпольщики, в свою очередь, не доверяли им. Они вообще никому не верили; за предательство, за сотрудничество с немцами партизаны жестоко наказывали, сдирали кожу, сажали на кол. Подпольщики настолько никому не доверяли, что, случалось, убивали даже разведчиков, которых засылала Москва, чтоб установить связь с белорусским подпольем. Все страшно боялись Сталина. Один старик, командир, реальный человек, участник подполья, носил с собой списки подпольщиков, чтоб потом оправдаться перед советской властью, перед Сталиным, что вот-де они не просто на немцев работали, а занимались

[2] «Козара» (1962) — фильм режиссера Велько Булайича.

подпольной деятельностью. Но когда немцы его арестовали и эти списки при нем нашли, он оказался предателем поневоле. Он не хотел никого предавать, он только оправдаться хотел, а в результате их всех арестовали... И все вот так было неоднозначно... Как же я мог снять «объективно» про «патриотическую войну»? Война всегда война, ни одна сторона не может быть до конца справедливой».

Валентин Виноградов на съемках фильма «Письма к живым». Фотография из личного архива В.Виноградова

Виноградов продолжает: «И вот мы написали такой сценарий, где было все неоднозначно, где было непонятно, кто герой. Героев вообще не было».

Именно это «отсутствие героя», по мнению режиссера, и погубило фильм.

Помимо неоднозначной оценки подпольщиков в «Восточном коридоре» было еще одно «неудобство» для властей: в нем сильно звучала еврейская тема, а это не особенно приветствовалось в верхах. «Многое в этом сценарии связано с евреями. Еврейская тема шла от Кучара, ему было важно высказаться, он был еврей, вышел из еврейской среды. И главное — с ним во время войны произошла страшная история. Когда немцы подходили, ему мать дала отцовские часы и послала к отцу — предупредить, что немцы близко, евреев убивают. Евреев и коммунистов. А часы дала, чтоб отец поверил, что это все серьезно и чтоб спасался. Когда Кучар добрался до нужного места, немцы были уже там, и он туда не пошел, сообразил, что там опасно. Вот такая история. Позже Алесь сам воевал...»

Виноградов продолжает: «В еврейской теме тоже был много сложностей. В минском гетто было много немецких евреев, их туда привезли. И охраняли гетто, и работали полицаями сами евреи, причем вели себя более жестоко, чем фашисты. Мы эту тему не трогали — слишком болезненная».

Эмоциональной кульминацией «Восточного коридора» стала сцена потопления евреев, один из самых пронзительных эпизодов мирового кино о Холокосте. «Сцена с потоплением была придуманная. Мы решили: то, что было на самом деле, просто невозможно показывать. Даже реконструкция этих событий будет являться глумлением над памятью. Евреев привозили в тюрьму, в гетто и заставляли заниматься сексом перед охранниками. И бросали на них бревна — так убивали. Это нам очевидцы рассказывали. Но мы решили это не снимать. Решили сделать образ обобщенный — потопление».

В сцене потопления звучат молитва на иврите и монолог на идиш, что для советского кино 60-х годов было абсолютно неслыханно. На берегу реки сто-

ят ряды евреев в талесах и молятся перед смертью под лай собак, выстрелы и крики детей. Еврейская молитва была записана уже при озвучании. Виноградов вспоминает, что пригласили кого-то знающего из Ленинграда (видимо, кантора). Кучар же выбрал молитву. Сцена эта заканчивается поэтически: из толпы тонущих выходит обнаженная девушка и обращается на идиш к Богу. Виноградов рассказывает, что снимали эту сцену где-то в Литве, под Вильнюсом. А текст на идиш писал Кучар, который, видимо, сам знал язык, поскольку вырос в Белоруссии, в местечке.

Съемки «Восточного коридора» были непростыми. Власти рано почувствовали опасность, так что работу то останавливали, то снова запускали. Виноградов вел дневник; большая его часть утеряна, но кое-какие записи, к счастью, сохранились.

Из дневника Валентина Виноградова

6 июня, 1966 г[ода]

Первый съемочный день в Мирском замке[3]. Не разбили бутылку с шампанским, и сразу не повезло. Вместо семи планов с трудом сняли два. День длинный, тяжелый, намучились, поздно вернулись домой. Первый блин комом.

15 июня

Сегодня приснилось: плачу на груди у Ромма.

16 июня

Сон в руку. Приезжали Ивановский[4] и Порицкий[5]. Ивановский привез волю начальства. Пугал, умолял и вообще сознался, что им сказали с Павленком[6]: судьба нашей картины — их судьба. Разговор был детский, жалкий, на душе осталось тяжело и грязно...

Через несколько дней

Официально первый съемочный день, разбили бутылку полусухого [о камеру]. Мы с Марухиным порезались, облились кровью и шампанским. Съемку кончил, как и обещал, на 3 часа раньше. Вечер с водкой. В предбаннике собралась вся группа. Подпили, поехали к себе в деревню.

30 июня

Павленок прислал сценарий. На каждой странице мелким четким почерком волевые указания. В разделе «Пыточная» есть такая поправка: «Фи!!!» Надо сохранить на память. Смотрели материал. Баня получилась прекрасной. По-моему, здесь мы вырвались из круга всесоюзной казенщины и махнули к чему-то взрослому.

6 сентября

Завтра приезжает целая комиссия во главе с Кокоревой[7] по наши души. Павленок зол на меня за материал и «поведение».

7 сентября

Я работаю по-настоящему много. Даже во сне картина не оставляет меня в покое. В кино, в режиссуре нет логики. Часто вещи, казалось бы, очевидные на площадке, на экране получаются наоборот. Кокорева упрекнула, что во мне оператор побеждает режиссера. Ругала за актеров (Адамайтис, Рысина). Будем переснимать декорацию «приход Ивана к Жене». Трушу, злюсь, но не устал.

---

[3] В Мирском замке во время оккупации было создано гетто. — *Здесь и далее прим. О.Г.*
[4] Владимир Ивановский — тогда второй заместитель министра финансов БССР.
[5] Александр Порицкий — тогда главный инженер студии «Беларусьфильм».
[6] Борис Павленок — в те годы председатель Госкино БССР.
[7] Ирина Кокорева — в то время главный редактор Госкино СССР.

21 октября

Несколько дней назад показывал материал в Москве. Юреневы, Блейманы, Куторги и др. разбили, смешали с говном. Исаев ушел после просмотра, ни слова не сказал. В Минске, к удивлению, Павленок встретил все это очень спокойно. Снимаю дальше. Ругали *за:*

1) стиль (картонный стиль),
2) символизм,
3) красивый кадр,
4) холодность.

23 октября

Я не верю... Никогда с такой отдачей не работал. Я люблю свою картину. Я многому научился. Я понял, что такое выражение мысли через образы ассоциативные, символические...

На съемках фильма «Восточный коридор». Фотография из личного архива В.Виноградова

24 октября

Навещал Ромма, лежит в Кунцеве, в Кремлевской больнице. Палата на двоих, лежит один — живой, довольный. Записывает сам себя на магнитофоне. Старик спешит. Хочет больше оставить на память...

25 октября

Прислали из Москвы заключение по материалу. Подписали Юренева и Сурков (Сурков материала не видел). Много «измов». Мелодраматизм, символизм, натурализм... и эстетизация. Юренева — трусливая сука, через каждые три слова, «я предупреждала», «мы предупреждаем»... Протухшие бляди!

И последняя запись: «Сегодня встреча с японцами — банкет. Меня не пригласили».

На этом дневник обрывается. Примечательно, что Виноградов и тогда понимал, что он снимает необычное кино, выходящее за рамки приемлемого.

Были, конечно, и светлые моменты. Виноградов тепло вспоминает работу с Микаэлом Таривердиевым: «Таривердиев был особенно потрясен сценой потопления; он все смотрел и смотрел ее, много раз. Композитор часто тянет на себя одеяло, хочет как можно больше музыки вставить. А Таривердиев сказал: тут главное «не залить», чтоб не было «сопроводиловки», а чтоб был момент неожиданности». Действительно, музыка в «Восточном коридоре» замечательная, часто работающая на контрапункте и в то же время очень органично вписанная в остальной многослойный звуковой ряд.

Злоключения фильма продолжались.

«В Белоруссии прием фильма был не простым. Мнения разделились. Там был молодой парень, член ЦК, секретарь по культуре, Станислав Пилатович.

Съемки сцены потопления в «Восточном коридоре». Фотография из личного архива В.Виноградова

Еще когда мне стали на студии вставлять палки в колеса, Пилатович пришел и сказал им всем, что они недоумки и такую картину не понимать — это вообще, значит, быть несовременным человеком. Он сам во время войны был партизаном, поэтому ему так кино понравилось. Но Машеров пришел в бешенство. На приемке фильма Машеров затопал ногами и ушел, даже не досмотрев до конца. Ждал «народное» кино, а получил «это». А я, бедный, просто не знал, что делать, — кошмар был, кошмарики. И повезли фильм в Москву. Романов[8] на Баскакова[9] все возложил, а Баскакову понравилась картина,

[8] Алексей Романов — тогда председатель Госкино СССР.
[9] Владимир Баскаков — заместитель председателя Госкино СССР.

и он ее принял. «Ну что, молодец, — говорит, — картина очень хорошая». Он еще меня по плечу хлопал. «Хорошо, — говорит, — фашиста играешь»[10]. И Кокорева согласилась с оценкой Баскакова, только один эпизод вырезали».

Неудивительно, что камнем преткновения при приеме фильма была сцена потопления евреев. По воспоминаниям Виноградова, придраться к самой еврейской теме было затруднительно: «Поскольку еврейская тема вообще никогда не поднималась и не обсуждалась, ее опасались и всячески обходили. А претензии к сцене потопления были только по эстетике: «Почему девушка голая?» А я говорю: «Это тайна, я не знаю. У нее спросите, почему она голая»... А я даже не думал об этом. Мне было важно снять кино, заниматься искусством, а как там руководство на это посмотрит, мне даже не приходило в голову».

Здесь я должна добавить следующее. В действительности документы в деле фильма свидетельствуют, что наряду с «натурализмом» и «красивостью кадра» еврейская тема обсуждалась вплотную. Особенно придирались к сцене потопления за «подчеркивание обреченности и жертвенности».

Тем не менее парадоксальным образом «Восточный коридор» оказался самым целым виноградовским фильмом, его меньше всего изуродовали. Виноградов вспоминает: «Восточный коридор» резали очень мало или вообще не резали. Там весь фильм был такой — не поможет, если что-то вырезать. А вот следующий фильм, «Далеко от войны», порезали — мстили за «Восточный коридор». А с «Восточным коридором» ничего не могли сделать — Москва заступилась».

Не один Виноградов поплатился за «Восточный коридор». Были и другие пострадавшие. «Станислава Пилатовича сняли и услали послом в Польшу. А нас вызвал Шауро (его вместо Пилатовича назначили), жуткий был тип. Я там молчал, а Кучар говорил. Шауро молчал-молчал, а потом говорит: «Ну тот молодой (кивает на меня), его еще можно исправить, а тебя — нет, тебя уже нет». И мы пошли к Павленку, а тот говорит Кучару: «Вы уже тут не работаете». Кучар побежал к телефону — звонить в ЦК! Поднял трубку, и положил ее. Понял, что нечего делать. Потом он уже работал не в кино, пристраивался, писал что-то для цыганского театра».

Как раз в эти тяжелые времена, вспоминает Виноградов, он встретился с Тарковским; у него в тот момент начались мытарства с «Андреем Рублевым», который тоже не принимали. «И вот мы сидели, делились переживаниями и горевали о судьбе наших фильмов...»

В широкий прокат «Восточный коридор» не вышел. Прошел для проформы по каким-то окраинам и был отодвинут в тень. Вышло две с половиной рецензии — в общем, отрицательные, — и всё. Официально фильм вышел, а на самом деле его мало кто видел.

После «Восточного коридора» Виноградов снял фильм «Далеко от войны» по повести Юрия Нагибина. Было много придирок, но режиссер отказался делать купюры, и его практически выжили со студии «Беларусьфильм». Другой монтажер перемонтировал картину так, что от режиссерского замысла Виноградова ничего не осталось, и выпустили на экраны под названием «Жди меня, Анна». Виноградов вынужден был уехать в Москву. Правда, потом, уже при перестройке, фильм этот восстановили и вернули ему название.

В Москве в 1969 году Виноградов начал работать на телевидении, снимал многосерийный фильм «Синяя пустошь». С этим фильмом — «о глубокой трагедии России» — тоже вышла тяжелая история. «Снял я четыре серии из восьми, и то, что я сделал, очень понравилось редактуре, ну, такой, продвинутой... Но кое-кто на студии сказал, что я держу против советской власти булыжник в кармане. В результате в качестве партийного начальства приехал «Синюю пустошь» утверждать Алиев. Меня даже не допустили до просмотра. Мне потом мой друг, редактор Юра Иванов, рассказывал, что вот он пришел, высо-

[10] Виноградов сыграл в фильме эпизодическую роль.

кий такой, элегантный... «Где тут говорит, комната?» Сели, свет вырубился, и он заснул. На все четыре серии. Проснулся и говорит: «Антисоветчина! Антисоветчина!» И все четыре серии с пленки смыли. И меня поперли с телевидения».

И наступили для Виноградова мрачные времена — он был в отчаянии, остался без любимой работы, без средств к существованию. В это время — 1972 год — старый друг и однокашник Шукшин пригласил Виноградова на просмотр своей картины «Печки-лавочки». После Шукшин написал Виноградову письмо, чтобы его поддержать и продолжить начатый, видимо, после просмотра фильма, разговор о возможности совместной работы:

«Я плотно думаю об этом замысле, то есть о характере. А совсем скоро получу возможность сесть и писать. Мне нравится эта затея серьезно. И серьезно тоже, если б так сложились обстоятельства, стал бы играть. Чую здесь такую мякоть русскую, выебон наш русский — и боль настоящая, и показуха-спектакль, и скоморох, и страдалец — вместе. Это, правда, наболело, и это так было бы понятно русским людям. Они бы, наверно, приветствовали это. Надо, Валя. То есть я буду писать.

Еще охота тебе сказать, не чувствуй себя совсем одиноко, не ходи к прокурору и не пей. Все бесполезно, все от отчаяния. Ты в хорошей злой форме, не губи ее. Это еще не конец, нет. Какой, к черту, конец! Что ты! Нет! Если б такие были концы, то мы бы из-под монголов никак не вышли. Ну, монголы, это было посерьезней. Странно мне тебя утешать, да и не утешителем я себя чувствую, а чуть сам крепче стал, когда увидел и узнал и опять увидел, как ты перенес эту «катастрофу». Я подумал, глядя на тебя: «Валька, как хорошая бомбочка». Только не пали, ради Бога, попусту».

Замысел, о котором говорит Шукшин, в итоге воплотится в фильм Виноградова «Земляки» (1974), сценарий для которого он написал вместе с Шукшиным. Но и этот фильм прошел как-то незаметно, событием не стал.

Последний фильм — «Белый танец» Виноградов снял в 1981 году и потом уже больше не работал. В 1988 году хотел делать фильм по роману Сергея Залыгина «Соленая падь», но и тут ему начали ставить палки в колеса, и в итоге снимать не дали. А последний сценарий — «Стеклянный человек» по мотивам Сервантеса, до сих пор лежит в столе у режиссера.

Сам Виноградов объясняет нелегкую судьбу своих фильмов так: «Не шел я в ноздрю с начальством. Я человек увлекающийся. Я, когда начинал работать, уже о начальстве не думал. Просто хотел осуществить замысел. А все остальное мне мешало. Это мое несчастье. У меня ни одного живого фильма не осталось... Вообще я себя не так вел. Они говорят: «Делай поправки!» А я — «Нет, не буду». Взрывался — не так, как Тарковский. Тому скажут: «Делай поправки», — а он: «Я подумаю». Не взрывался... Хотя, какая разница, результат-то один и тот же».

Удивительно, что, несмотря на свою режиссерскую судьбу, Виноградов не ожесточился и даже не таит зла на советскую власть. Для него до сих пор эта власть — самая справедливая: она дала ему прекрасное бесплатное образование и возможность заниматься любимым делом. А то, что на его пути встретились всякие шауры и юреневы, это аберрация. Эти чиновники от культуры не представляли, согласно Виноградову, систему, а, наоборот, ее предавали. Так думает в 2011 году Валентин Виноградов, один из замечательных советских режиссеров 60-х, о котором сегодня мало кто знает...

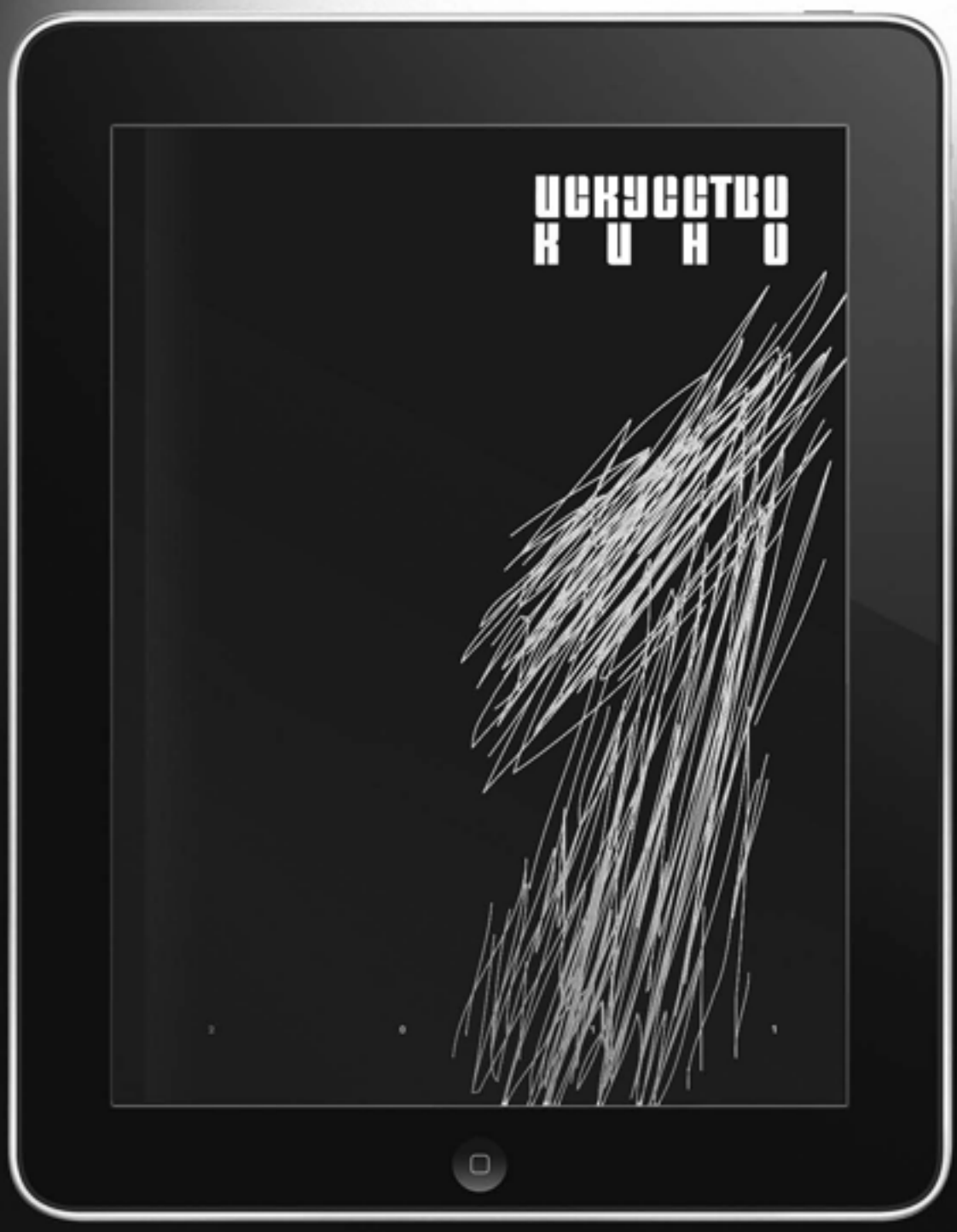
Москва — Нью-Йорк

От редакции. Пока эта статья готовилась к печати, пришло трагическое известие о скоропостижной кончине Валентина Николаевича Виноградова. Скорбим вместе со всеми, кому был дорог этот талантливый человек.

Соболезнуя близким, надеемся, что возрождение интереса к творчеству этого мастера навсегда выведет его из незаслуженного забвения.

НАСТОЯЩЕЕ
КИНО

В НОВОМ ФОРМАТЕ



СВЕЖИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА
ЕЖЕМЕСЯЧНО ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ

Оформите электронную
подписку на нашем сайте
и читайте «Искусство кино»
в новом формате на iPad
и других электронных
устройствах

www.kinoart.ru

Ч Т Е Н И Е

ИРИНА РУБАНОВА

Их Сибирь

Капитуляция Речи Посполитой перед гитлеровским рейхом 17 сентября 1939 года стала стартовым выстрелом к советскому вторжению на территории, оговоренные в секретном дополнении к документу, известному в истории как пакт Риббентропа—Молотова. Время тогда неслось стремглав: 23 августа на квартире некоей высокопоставленной дамы в Москве подписали протокол, 1 сентября (через неделю!) войска вермахта без объявления войны вторглись на территорию суверенной Польши, 17 сентября Польша признала свое поражение, а 22-го в Кремле и в ставке Гитлера жирно прочертили демаркационную линию по рекам Висла, Сана и Нарва, как и было записано в тайном приложении к пакту. А еще 17 сентября наркоминдел Молотов поставил в известность польского посла в Москве, что государства Польша больше не существует в природе. Было — да все вышло.

Большая история, ее рулевые, даже смазчики ее шестеренок, как правило, не слишком интересуют почтенную публику, читающую разнообразные книжки, заглатывающую фильмы на разнообразных носителях, выбирающуюся иногда в разнообразные театры (ну это касается только динозавров). Но тогда, в сентябре 1939 года, даже малые дети на себе почувствовали, что политика достала всех. Подземный гул тектонических сдвигов слышали многие. Уже через месяц сдвиги прорвались Большим Взрывом, стало разносить целые страны и народы. Польша оказалась его первой и, возможно, самой ужасной жертвой.

Рухнуло государство со всеми своими институтами. А ведь институты — это люди.

На восточных землях интернировали все находившиеся там войска, так и не придумав, на каком основании и какой статус придать распиханным по монастырям, домам отдыха и скотным дворам солдатам и офицерам. Военнопленными они не были, потому что не воевали против РККА. Напротив, существовало распоряжение польского правительства в изгнании: не обращать оружие против восточного соседа. Но в заключение, в ГУЛАГ все ж таки отправлял суд. Какой-никакой. А здесь комиссары в пыльных голубых фуражках под присмотром представителей Абвера (или гестапо?) пыхтели над списками с трудно произносимыми фамилиями. Всего насчитали 22 тысячи и заработали головную боль: куда эту уйму селить и чем кормить. Через полгода с небольшим нашли решение. Оно теперь известно под условным названием Катынь.

А в это время коричневый союзник трудился над аналогичной задачкой. Сталину не нравились офицеры, Гитлер не любил евреев и университетских профессоров. Во дворе Ягеллонского университета профессорами забили автозаки и прямиком увезли на убой. Поблизости от древнейшего города Краков врывали столбы для колючей проволоки вокруг деревенек Освенцим и Бжезинка. До печей додумались не сразу.

А в это время 70 тысяч советских граждан польской национальности уже по приговору троек замуровали в ГУЛАГ с совершенно четким статусом ЗК.

А в это время двенадцатилетний парнишка по имени Збышек Цибульский, родившийся и проживший всю свою мальчишескую жизнь близ западно-украинской Коломыи, через две страны пробирался к родственникам в Варшаву. Его отец затерялся на Западе — он был дипломатом, — мать, напротив, отправили на Восток, как потом стало известно, в Казахстан.

А в это время сын краковского портного по имени Раймунд Роман Либлинг, шести лет от роду, метался взаперти по краковскому гетто, но поскольку он был не по годам шустрый и вместе с окрестными приятелями знал в родном городе все ходы и выходы, он нашел щель в заборе и вышел из гетто Романом Поланским, оставив там мать, сестру, часть своего имени и фамилию.

А семилетнего, тоже краковского, мальчишку Юрека Гофмана Взрывом занесло аж за Уральский хребет. Он не бродяжничал, как Цибульский, не сдвигал доску в заборе, как Поланский. Его родители не стали ждать, пока их обнесут стеной с колючей проволокой: отец уже знал про судьбу евреев в рейхе. Гофманы собрали вещички и рванули на Восток. Там, в городе Тарнове, где даже не было гарнизона, они попали в «вывозку». Вместе с папой и мамой, а также с дедушкой и бабушкой, а также с тысячами других сограждан Юрек ехал в «столыпине» в Сибирь. Всего таких пассажиров с октября 1939 года по лето 1940-го в три приема вывезли около двух миллионов.

Это одна из самых массовых экстрадиций в новой истории Европы. Некоторые переводчики называют ее «ссылкой», что неправильно, потому что ссылка осуществляется в результате судебного решения, опять же какого-никакого. Поляки придумали более точное, хотя и более грубое определение — «вывозка».

Вывезенный Гофман жил в Новосибирской области в выселенном лагере с вертухаями на вышках, ел зэковскую пайку, но за ворота — не далее, чем на 7 км, — выходить все же мог. В результате «диеты» скончались сначала дед, потом, уже на поселении в Алтайском крае, — бабушка. После нападения Германии на Советский Союз пакт, ясное дело, потерял силу, а убиенные и изгнанные остались здесь. Первые навсегда, вторые, кто выжил, еще на пять лет. Потом многие благодарили судьбу: все-таки умирать от голода и под присмотром кума как-то по-человечески, а в газовой камере — нет. Выбора ни у кого не было, но Ежи и его родителям в Сибири достался более милосердный вариант: на оккупированной родине семью Гофманов уничтожили бы под корень.

В отличие от Поланского, в сознании которого ужасы времен немецкой оккупации, бесспорно, произвели заметную деструкцию, Гофман рос и вырос человеком феноменальной витальности, жизненной энергии и абсолютного душевного здоровья.

Он очень хотел рассказать о том, как выбрался из-под обломков крушения. Как рос в русском поселке, ходил в русскую школу, хулиганил с русскими пацанами и до исступления любил польскую историю. Пригласил в соавторы московского сценариста Павла Финна. Вместе они провели неделю в доме на берегу одного из Мазурских озер. Гофман рассказывал. Финн запоминал. Он как раз только что завершил сценарий «Кипяток», который напечатало «Искусство кино» и который спустя некоторое время превратился в известный фильм «Подарок Сталину». Исходная ситуация и обстановка совпадали. Там тоже маленький изгой оказывается далеко от родных мест, в казахском кишлаке, но, в отличие от реального Ежи Гофмана, чувствует себя безнадежно чужим.

Фильм по сценарию «Моя Сибирь» не был снят. Трудно сказать, почему. Потому ли, что, зная здешние порядки, режиссер и руководители польской кинематографии не стали связываться с нашими кинематографическими властями, или потому, что обстоятельства предоставили Гофману возможность сделать большую картину на нетронутую кинематографом тему польско-большевистской войны 1920—1921 годов. Да еще в формате 3D. Тоже впервые в польском кино.

А «Мою Сибирь» он, может, еще снимет?

ПАВЕЛ ФИНН, ЕЖИ ГОФМАН

Моя Сибирь

Часть первая

В то лето небо было голубее, чем всегда. И лесистые горные склоны зеленее. И цветы ярче. И вода в реке прозрачнее и заманчивее...

Или это только так казалось? В то роковое лето?

В то лето весело и беззаботно было играть с утра до вечера, восторженно и возбужденно, не уставая, словно надо было наиграться на всю осень и зиму — на всю жизнь.

На маленьком кладбище на горе, где спали герои первой мировой, трава могильная была выше и гуще в то лето, а ягоды земляники необычайной величины. Можно было объедаться ими, а потом измазать земляничным соком лицо, украсить голову перьями сороки, взять луки и стать индейцами.

И с дикими криками, посылая одну за другой смертоносные стрелы, скатиться по склону вниз в долину. А там уже наперерез индейцам мчатся доблестные уланы верхом на палках, размахивая над головами деревянными саблями.

Лишь бы играть — лето идет к концу, и до начала занятий уже так мало времени — играть до упаду, беситься, вопить — в солнечном воздухе, под безоблачным райским небом — в зачарованных садах детства...

А в полумраке костела взрослые уже негромко молятся на коленях: «Пресвятая Дева Мария, сделай так, чтобы небо закрылось тучами... Матка Боска Ченстоховска, пошли нам непогоду...»

Но небо над Низкими Бескидами по-прежнему оставалось таким бездонно чистым, что, кажется, можно было разглядеть в его невероятной вышине ангелов, улетающих из этих мест и с печалью глядящих на землю.

Индейцы, уланы, наполеоновские офицеры и их маленькие дамы, стоя в высоких травах и цветах, со смехом выдували из трубочек огромные мыльные пузыри.

Блестя на солнце радужной оболочкой, прозрачные невесомые шары — в знойном томительном безветрии — поднимались к небу, на встречу с ангелами...

«Хотя бы немного туч, Дева Мария... Хоть немного дождя и ветра...» — негромко просили в костеле.

А уже кто-то на улице городка, со страхом поглядывая на небо, наклеивал на оконное стекло бумажные полосы, крест накрест...

Жара страшная! К реке! К реке! Сбросить все с себя на бегу и кинуться в быструю воду. И всей орущей голой бесстыжей оравой, поднимая сверкающие брызги, наперерез течению, наперегонки, на тот берег...

Один только мальчик остается на этом берегу. Трогает босой ногой воду и жмется, боится. Сильные молодые руки вдруг подхватывают его и несут. Он бьется, вырывается, колотит по груди и голове старшего брата двоюродного, плачет, но тот беспощадно тащит его — все дальше и дальше в воду.

— Как тебе не стыдно, пан Монтигомо Ястребиный Коготь? Все умеют плавать, а ты нет! Кем же ты вырастешь?

И, как щенка, раскачав, раз-два, раздва, плюх — на глубину...

Камнем мальчик идет на дно. Страшно! Всё? Конец? Утонуть? Не быть?

Брат с напряжением, готовый нырнуть и спасти, смотрит, как на поверхность реки медленно поднимаются пузыри...

Утонуть? Умереть? Навсегда проститься с мамой и папой? Ну уж нет, он не такой. Выплыть, вырваться, выжить! Быть! Что есть сил мальчик яростно бьет под водой руками и ногами. Открывает глаза — вокруг него равнодушный бесцветный подводный мир.

— А может быть, я тогда, действительно, утонул, и меня нет? И тот, кто я теперь, уже совсем другой? — спрашивает голос взрослого человека.

Лицо под водой, действительно, вдруг становится другим. Старше на несколько лет. Как будто он на глазах повзрослел. Таким вскоре и будет наш герой-подросток, в той новой тяжелой жизни, которая ему предстоит...

Победить, вынырнуть...

Голубое безоблачное небо над рекой. И в нем беззвучные самолеты с черными крестами на крыльях.

Голые дети прыгают, танцуют на берегу, поют веселыми голосами: «Война! Война!»

Взрослые — в костеле: «Матерь Божья, не оставь нас!»

Воют, устремляясь к земле, бомбы... Лопаются от взрывов стекла, перекрещенные бумажными полосами...

Держа за руки детей, роняя чемоданы, несутся взрослые к железной дороге, к поезду. А он уже горит. Люди разбегаются по капустному полю, падают, прижимаются к земле, прячут головы среди зеленых кочанов.

Девочка, подняв светлую головку, спокойно жует капустный лист и с интересом смотрит, как летит с неба бомба...

Немецкие «Юнкерсы-88» с крестами на крыльях заходят в пике, бомбы одна за другой отрываются от них. Словно обезумев, взад-вперед носятся без паровоза по рельсам охваченные пламенем цистерны. Взрывы, вопли. С ужасным грохотом сталкиваются раскаленные цистерны...

В тишине — топот многих ног, обутых в сапоги, жирно смазанные дегтем, — по улицам Тарнополягорода. И песня!

Среди зноя и пыли
Мы с Буденным ходили
На «рысях» на большие дела.
По курганам горбатым,
По речным перекатам
Наша громкая слава прошла.

Идут молодые бойцы в форме РККА, на гимнастерках звезды, значки и медали. И все это так весело звенит в такт их победным шагам. Люди испуганно и удивленно стоят вдоль домов. Мальчишки бегут за бойцами.

— Дай... Дай... — вопят, протягивая лапки. — Дай звиздку!

Бойцы улыбаются им, подмигивают. Поют.

На Дону и в Замостье
Тлеют белые кости,
Над костями шумят ветерки.
Помнят псы-атаманы,
Помнят польские паны
Конармейские наши клинки.

Зима... Рассвет...

Возле деревянного дома с распахнутыми дверьми и окнами грузовик, в кузове старики, дети, женщины прижимают к себе сумки, узлы, кто-то даже настенные часы в футляре.

На вытоптанном снегу какие-то разбитые тарелки, вышитое полотенце, детские игрушки...

Молодые бойцы с автоматами выводят из дома мужика лет сорока, в шапке, в расстегнутом кожухе. Он идет мрачно и спокойно, снег скрипит под сапогами. Собака надрывается, лает на энкавэдэшников. Офицер в фуражке со звездой и голубым околышем молча смотрит на мужика, усмехается. Спрашивает:

— Ну, что, поляцкая морда? Воевал с нами в двадцатом году?

Мужик молчит. Наконец, говорит:

— Воевал.

— Убивал?

— Не знаю, — негромко говорит мужик. — Стрелял.

— И что же за это с тобой сделать надо? Скажи!

Мужик снимает шапку, кладет ее на снег. Крестится, опускает руки.

— Стреляйте.

— Да? — офицер вдруг подскакивает к мужику, показывает ему согнутую в локте руку. — На-ка! Выкуси! «Стреляйте!» Легко тебе будет! В Сибири побачишь, как твои ребята с голоду помирают, вот тогда и сам подохнешь!

Солдаты волокут мужика к грузовику.

Солдатский сапог наступает на настенный календарь, лежащий на снегу: «1939 год. 10 февраля».

И бесконечный уходит куда-то по рельсам поезд — двадцать, сто, тысяча вагонов...

Куда?

В ад.

Вот он — ад. Как сон, как видение.

Белая дорога, прорубленная в белой тайге. В застывшем воздухе фигуры в полушубках и фетровых масках от мороза, с винтовками, стоят по обе стороны дороги. Трактора тяжело тянут сани с бревнами в гору. Ссыльные идут рядом, тол-

кают их. Полозья застревают в снегу. Мохнатая, белая от инея лошадь тащит телегу с железной бочкой, в ней плещется вода, над ней облако пара. Лошадь останавливается. Водовоз, взобравшись на телегу, ведром черпает воду из бочки, льет на дорогу, в колею, чтобы полозья скользили.

Ледяная адская дорога... Зазеваешься, поскользнешься, попадешь под эту воду, всё, считай, не жилец ты на этом свете.

Только и останется при дороге ледяной истукан, глаза мертво смотрят сквозь прозрачную ледяную кору...

Видение? Сон?

— Моя Сибирь... — звучит голос взрослого человека. — Я не забуду ее никогда. Здесь я понимал, что такое жить и что такое выживать. Здесь я узнал свою первую любовь и первые разочарования. Здесь я открывал для себя человека и учился различать добро и зло — в других и в себе...

— Граждане спецпереселенцы-беженцы! — громко говорит офицер НКВД. — Граждане освобожденные поляки! Как говорится, добро пожаловать на сибирскую землю!

Ноги на снегу. Мало кто в валенках. Городские ботинки и сапоги на мужчинах, женские туфли на каблуках, детские ноги... Переминаются, постукивают по снегу — холодно... очень холодно...

Белый от снега плац окружен темными бараками бывшего лагеря. Сотни поляков здесь. Посмотреть сверху — жалкая кучка людей, одинокая среди необъятной зимней тайги, а у тайги этой не видать ни конца, ни края.

Караульные вышки по периметру, прежних зорких вертухаев с винтовками на них уже нет. Ржавая колючая проволока между вышками не натянута, обвисла или лежит на земле. На сколоченной из досок трибуне, перед которой раньше выстраивались зэки, четверо. Офицер в фуражке с голубым энкавэдэшным верхом, в портупее, с кобурой. Второй — в шинели без погон, в бурках и меховом малахае на голове. Третий — белые валенки, полушубок, шапка-ушанка. Рядом с ними, чуть сзади, пожилой поляк, в шляпе, пальто и в пенсне.

Возле трибуны немолодые охранники с винтовками и бригадиры с лесозаготовок, здоровые мужики с красными, обветренными физиономиями.

Юрек, наш герой, подросток с серьезным нахмуренным лицом, стоит в первом ряду, рядом с отцом и мамой. Отец держит в руке докторский кожаный саквояж.

— Мой отец, Зигмунт Беккер, по профессии врач, так же, как и мама. К тому же по профессии он еще и офицер, подпоручик Австро-Венгерской армии, пулеметчик, в первую мировую войну два года воевал на итальянском фронте. Трижды ранен...

Поляк в шляпе переводит слова офицера НКВД. А тот говорит:

— Согласно положению Совета народных комиссаров о спецпоселении и трудовом устройстве в районе лесных разработок, мы рассматриваем вас не как злейших врагов трудового народа, вроде, например, осадников, а как освобожденный интернированный контингент.

Он замолкает, словно ждет от поляков какого-то проявления чувств. Но они хмуро молчат в ответ. Только одна дама с накрашенным лицом, в длинном платье под вытертой меховой шубкой и в шляпке с вуалеткой, радостно улыбается офицеру, кокетливо машет ему рукой в кружевной перчатке и что-то напевает. Она безумна.

— От имени комиссии по приему и размещению депортированных, — продолжает офицер, — слово имеет товарищ представитель исполкома Советов народных депутатов Зыряновского района Новосибирской области.

Тот, кто в шинели и малахае, делает шаг вперед.

— С приездом, граждане поляки. Работать будем, жить будем. От территории удаляться будем не более, чем на семь километров, не дальше. Тоже и волки случаются. Тайга она и есть тайга. Привыкнете.

— А не привыкнете — сдохнете, — негромко говорит офицер. — Паны-граждане.

— Переводить? — бесстрастно спрашивает человек в шляпе.

— Не обязательно, — буркает энкавэдэшник.

— Работающие получают горячее питание два раза в день и полкилограмма хлеба, — продолжает представитель исполкома, — неработающие — горячее один раз и двести граммов хлеба. Из зарплаты спецпереселенцев предприятий

Наркомлеса СССР удерживается десять процентов. Указанные суммы передаются ГУЛАГу НКВД на содержание административного аппарата ГУЛАГа по обслуживанию спецпереселенцев. То есть вас...

Безумная дама улыбается ему и дарит воздушный поцелуй.

Вереница переселенцев медленно движется мимо канцелярского стола, стоящего на плацу, у подножия трибуны.

Растерянные, испуганные, измученные, мрачные лица. Без надежды в глазах.

За столом все та же тройка. Офицер НКВД. Представитель исполкома. Представитель райкома ВКП(б).

Бригадиры стоят возле стола.

Каждый из поляков, подходящих к столу, громко называет свою фамилию.

— Зборовский Адам.

Энкавэдэшник находит фамилию в списке, лежащем на столе, отмечает, говорит:

— Есть такой... Профессия: учитель... Барак номер два. Третья бригада.

— Ко мне, — говорит один из бригадиров.

— Врублевский Анджей.

— Адвокат...

— Прошу пана... — перебивает маленький человек в очках. — То есть ошибка. Астроном.

— Нехай будет астроном, — не спорит офицер и усмехается. — Нужная профессия... Барак номер семь. Третья бригада.

— Дзешук Богдан.

— Металлист... — офицер доволен. — Хоть один рабочий. Молодец. Первый барак. Вторая бригада.

— Беккер Зигмунт, Беккерова Марыся, Беккер Юрек.

Офицер поднимает глаза от списка на отца.

— Подпоручик?

— Я врач, — спокойно говорит отец. — Практикую уже двадцать лет.

Офицер смотрит на Юрека и встречает его враждебный взгляд исподлобья.

— Вот же волчонок, — негромко говорит он и громко: — Мальчика в школу... Беккер! Барак номер семь. Третья бригада.

— Позвольте, но он же врач, — говорит следующий за семьей Беккеров высокий господин с седой бородкой.— Нам ведь нужны врачи!

— Зачем? — спрашивает офицер. — У нас фельдшер есть. Фамилия?

— Профессор Малинек.

— Журналист? — смотрит в список офицер.

— Редактор газеты.

— Известный деятель социалистической партии, — склонившись к уху офицера, поясняет райкомовец.

— Ну, эти еще хуже буржуев... Варфоломеев!

— Я! — откликается бригадир.

— Тебе ж редактора во как нужны? — усмехается офицер и — профессору: — Третья бригада. Седьмой барак.

Первый день... Первая ночь...

Темнота. В ней скорее ощущается, чем видно, скопление лиц, тел на нарах и в проходе. Но вот где-то зажигается спичка, одна, другая... Лица... Лица... Лица...

— Это был бывший лагерь, построенный по всем правилам. Тысячи русских зэков прошли через него до того, как нас здесь поселили. А чем мы отличались от них? Почти ничем…

В темноте белеет плац, чернеют вышки... Пожилой охранник с винтовкой, зевая, идет мимо бараков... Мимо деревянных домиков...

Снег идет, все сильнее и сильнее...

Сарай. Здесь стоит тракторный дизель. Дизелист несколько раз с усилием прокручивает ручкой коленчатый вал. Наконец он начинает с шумом вращаться. В окнах бараков — за пеленой падающего снега — появляются слабые дрожащие огоньки.

— Быстрее, быстрее! — чей-то голос. — Свет они дают только на один час!

Слабо светят несколько голых лампочек в бараке в холодном промозглом воздухе... Мигают, гаснут, снова зажигаются...

Спецпереселенцы торопливо устраиваются на нарах, достают свои жалкие вещички, закутывают детей.

Отец сидит на нарах, обхватив голову руками, глядит в пол остановившимся взглядом. Мама вынимает из открытого чемодана подушку, молча смотрит на отца...

— Мама чаще молчала. Но от нее как будто бы исходила какая-то спокойная сила любви и веры в то, что мы должны все перенести и что любовь и вера все равно спасут нас.

На верхних нарах девушка с больными глазами срывает с себя одежду.

— Агнешка... Милая моя... Агнешка... — пытается остановить ее старуха с несчастным лицом.

— Мне жарко! Мне жарко! — кричит Агнешка.

И вдруг вскакивает босыми ногами на нары. Она вся облеплена клопами. Они ползут по ее голым плечам, по груди, по ногам. Она с отвращением сбрасывает их с себя, яростно расчесывает укусы.

Мама кладет руку на плечо отцу. Он вздрагивает, встает...

— Спокойно, Агнешка, — строго говорит он, подходя к девушке с кожаным саквояжем в руке. — Не кричать.

Укладывает ее на нары, укрывает. Достает из саквояжа градусник, ставит ей под мышку. Она затихает. Клопы ползут по ее лицу.

— О, Матка Боска! — всхлипывает старуха. — Несчастье! Что же это, пан Зигмунт?

— Клопы, — говорит мама, она тоже стоит здесь. — Cimex lextularius.

— Hysteria, — добавляет отец и смотрит на градусник. — Тридцать восемь и девять. Ей нужен аспирин.

— Ей нужен керосин, — говорит мама и стряхивает с лица девушки клопов.

— Всем нам нужен керосин, — мрачно говорит отец.

Он оглядывается... Все чешутся, все стряхивают и давят клопов... А они ползут и ползут...

На верхних нарах, сбившись в кучку, малыши чешутся и плачут.

— Спокойно, — поднимаясь к ним, говорит Юрек с интонацией отца. — Не кричать, дети. Не плакать. Сейчас я вам что-то расскажу...

— Расскажи, расскажи, Юрек! Только не страшное!

— Нет! Страшное! Ну, пожалуйста! Страшное! Страшное!

— Страшное? Тогда слушайте. — Он садится рядом с ними и сажает к себе на колени девочку со светлой головкой. — Было лето, было очень жаркое лето...

На маленьком кладбище на горе — часовня.

Между могилами двое мальчишек лет по тринадцать тащут маленького, восьмилетнего, того, который тонул в начале. Он упирается изо всех сил, но его все же вталкивают в часовню и с грохотом запирают за ним дверь.

Яркий солнечный свет льется сквозь распахнутое окно — единственный путь на свободу. Но между ней и мальчиком на полу открытый гроб.

Он с ужасом смотрит на него. В гробу лежит труп.

Ужасный труп мужчины. Какой-то восковой, с подвязанной челюстью, один глаз приоткрыт и как будто подмигивает. Большие мухи медленно ползают по лицу.

Мальчик бросается к двери, стучит в нее кулаками, кричит. Все бесполезно.

Он снова — со страхом и ненавистью — смотрит на труп.

Есть только одна возможность спастись — перепрыгнуть через гроб, к окну, за которым голубое небо и солнце. Но это очень страшно. А разве лучше остаться здесь? Дождаться, пока труп встанет из гроба и обнимет холодными руками?

Самому умереть от ужаса в его объятиях? Не быть? Навсегда проститься с мамой и папой?

Ну уж нет, он не такой. Вырваться! Быть!

И, зажмурив глаза, он прыгает через гроб...

Утро... Едва брезжит зимний рассвет...

Охранник монотонно бьет молотком по рельсу... В полутьме выползают из бараков люди, строятся в колонны, движутся в разные стороны... Снег идет...

Головы людей видны над слоем глубокого чистого снега. Головы движутся. Люди, глядя друг другу в затылок, пробираются по туннелям, прокопанным в снегу. У двоих на плечах пилы. Впереди — бригадир Варфоломеев.

Медленно, со скрипом, раскинув ветви, валится, приближается к земле высоченное дерево с могучим стволом.

— Берегись! Берегись! Внимание! Падай! — кричит бригадир.

Шарахаются по сторонам поляки с топорами в руках. Один из них, совсем молодой, не успевает отбежать и падает, задетый расщепившимся в месте распила стволом.

Несколько мгновений все стоят молча, без движений, растерянные и подавленные. Потом бросаются к лежащему на окровавленном снегу молодому человеку.

Первый — Беккер. Он встает на колени рядом с телом. Вместо лица у погибшего кровавое месиво. Беккер подни-

мает глаза на стоящих вокруг товарищей. Молча качает головой.

Бригадир Варфоломеев мрачно произносит:

— Как у нас говорится, лес рубят — щепки летят... Чего там, конечно, жалко парнишку. Он же небось пилу-топор в глаза отродясь не видал... — И добавляет, непонятно к кому обращаясь: — Эх, начальники, начальники!.. Что ж, паны-гражданы... Схороните... Как там у вас полагается...

На лесной просеке, за участком, спецпереселенцы, молча, топорами вырубают в снегу могилу. Рядом стоит ящик, сколоченный из свежих досок, — гроб.

Ящик опускают в яму, закидывают землей со снегом, ставят крест.

Поют тихо: «Твоей опеке, Отец небесный, чада твои вверяют судьбу».

Зигмунт Беккер не поет. Но у него, как и у других, слезы на глазах.

Пишут на дощечке карандашом: «Просят помолиться за упокой».

Профессор Малинек делает шаг вперед.

— Панове, — говорит он. — Они хотят, чтобы мы все легли здесь, рядом с Лешеком. Ему оторвало голову, мы умрем от голода. Мы должны организованно бороться за наши права. За нашу жизнь, которая еще может пригодиться Польше!

— Я астроном! Вам это известно, пан Малинек? — вдруг нервно выкрикивает Врублевский, маленький человек в очках. — Я астроном, и я желаю смотреть на звезды и планеты, а не на тюремную решетку!

— Мы должны выразить им свой протест, — упрямо говорит Малинек. — Я иду к начальнику.

— Я с вами, пан профессор, — неожиданно говорит Беккер.

Отец и Малинек идут по поселку. Местные глядят на них из окон, с порогов избушек. Кто равнодушно, кто с любопытством, но все без неприязни.

Простые русские лица.

Старуха, стоявшая за окном, вдруг выходит из дверей своего дома и догоняет поляков.

— Накось, голубчик, Христа ради, — сует она что-то в руку отцу. — Покушайте, пока горяченькая. Наголодались небось.

Они смотрят. На ладони у отца большая вареная картофелина. Оба не в силах оторвать от нее голодные взгляды.

— Спасибо, пани, — тихо говорит отец.

И, достав из кармана платок, аккуратно заворачивает в него картофелину.

— Да, да, — бормочет Малинек, сглатывая слюну, — конечно. Пусть поедят дети.

Юрек и малыши идут по лесу, проваливаясь в снег. За деревьями видны бараки и избушки поселка, дым из труб поднимается к небу.

Юрек останавливается, смотрит вверх на деревья, малыши тоже задирают головы.

— Где же они, Юрек? — спрашивает маленький мальчик. — Где орешки?

— Где-то там, — неуверенно отвечает Юрек, — на ветках. В шишках.

— А как мы их достанем?

— Ну... — Юрек уже понимает всю бессмысленность предприятия. — Потрясем дерево, они упадут...

Он первый, а за ним остальные, обхватывают могучий ствол и пытаются его трясти. Но даже снежинка не падает с широких лап кедра.

— Та-та! Та-та! — вдруг раздаются из-за деревьев мальчишеские голоса. — Всё! Вы убиты!

Они оборачиваются.

На них глядит дуло вырезанного из дерева диковинного пулемета. И такие же деревянные винтовки со всех сторон.

Местные мальчишки выбегают из-за деревьев и обступают их. Самый старший, толстый и лучше всех одетый, в бурочках, держит пулемет.

— Эй, пацан, ты мертвый! — кричит он Юреку. — Чего не падаешь? Мы же играем!

— А мы нет, — говорит Юрек и берет за руки испуганных малышей.

— А чего это вы здесь делаете?

— Орешки ищем, на дереве, — робко отвечает маленький поляк на ломаном русском. — Потому что мы очень голодные.

— Орешки? Ха-ха-ха!

Толстый хохочет и падает в снег от хохота. Подражая ему, падает и катается в снегу его свита.

— Ха-ха! Ха-ха! Орешки! Орешки!

Наконец толстый встает и, глядя на Юрека, стучит пальцем себе по лбу.

— Ты тупой, что ли, совсем? — спрашивает он. — Орехи когда собирают? Летом!

— Вам картошку весной садить надо, — вытирая нос, неожиданно серьезно,

по-взрослому говорит самый низкорослый и бедно одетый. — А то сдохнете.

— Не сдохнем, — отвечает Юрек и тянет малышей за собой.

Они идут в сторону поселка.

— Эй, поляки, давайте играть вместе! — кричит им вслед толстый. — Вы как будто белополяки!

— Нам некогда, — не оборачиваясь, мрачно отвечает Юрек.

— Ну и катись колбаской! — кричит толстый. — А тогда мы вас бить будем!

В кабинете с решетками на окнах, под портретом Сталина, сидит за столом офицер НКВД, начальник лагеря. Телефонный аппарат на столе. На газете лежат куски дерева — заготовка. Острым ножом начальник увлеченно вырезает из нее нечто очень напоминающее наган, похожий на то «оружие», которое было у детей в лесу.

Слышно, как за окном лает собака.

Злобно лает собака и кидается на ноги: Беккер и Малинек стоят перед входом в двухэтажный деревянный дом с решетками на окнах. На дверях табличка с надписью «Управление лагеря».

— Сидеть, Руслан! Тихо! — кричит на собаку пожилой охранник с винтовкой в руках и добродушно объясняет полякам: — Чувствует, значит, псина, что за контингент... Она ж конвойная... В лагере у нас их много было... Разбежались...

Собака садится у его ног, но продолжает злобно рычать, скаля клыки.

— Нам нужен начальник, — решительно говорит Малинек. — Мы представители польских граждан.

— Поляк? Помню... — улыбается своим воспоминания пожилой охранник. — Девятьсот пятый, Лодзь город... Давно это было, а все помню... Вы и тогда против царя бунтовали...

— Ему оторвало голову, гражданин начальник, — говорит профессор Малинек. — Он был студент Ягеллонского университета, а не лесоруб. Он учился на философском факультете.

Куски дерева и почти уже готовый наган, лежавшие на газете, теперь накрыты сверху другой газетой. С нее тоже смотрит Сталин. А начальник глядит на двух поляков с некоторым удивлением и молчит.

— Мой отец был лесничим, — говорит Зигмунт Беккер. — Обрубать ствол и пилить дерево, чтобы оно не расщепилось, — это же целая наука.

— Конечно, это не последний несчастный инцидент со смертельным исходом, — волнуется Малинек. — Мы требуем соблюдения норм охраны труда. Все работающие на лесозаготовках должны пройти предварительную подготовку.

— Предварительную? Подготовку? — наконец переспрашивает начальник. — Курсы для начинающих, что ли?

— В конце концов, это просто нерационально, говорю вам это как экономист, — наставительно произносит Малинек. — Вы привезли сюда людей, чтобы они работали продуктивно, но люди гибнут. Вместо того чтобы приносить доход вашему же государству!

Начальник сидит в полном изумлении, уставившись на профессора.

— И кроме того, гражданин начальник, — вступает Зигмунт. — Нам нужен керосин. Мы погибаем от клопов.

— От кого-от кого? От клопов? — переспрашивает начальник, привстает и бьет кулаком по столу: — Пошли отсюда на хуй! Быстро!

Поляки молча выходят из кабинета.

Начальник садится, снимает со стола газету, смотрит на портрет Сталина, аккуратно складывает газету, берет нож и продолжает вырезать наган.

— Доход государству! — бормочет он. — Ишь ты, сволочь! Вражеская морда!

Отец и Малинек мрачно идут по поселку.

— Вас действительно волнует доход государства СССР, пан профессор? — спрашивает отец.

— Но я же говорил это с позиций чистого разума, — несколько смущенно отвечает профессор.

— В нашем положении это не самая лучшая позиция.

Юрек с малышами идут им навстречу. Зигмунт видит сына, останавливается. Достает из кармана платок, разворачивает его и протягивает Юреку остывшую картофелину. Юрек берет ее и сразу же начинает делить для малышей. Картофелина рассыпается, но все равно каждый получает свою часть. Они мгновенно уничтожают еду. Самый маленький жадно лижет ладошку.

Отец печально смотрит на детей.

— Я всегда знал, что мой отец самый лучший человек на свете, — слышен голос взрослого человека. — Самый ум-

ный, смелый, красивый и справедливый. Я так любил его, что мне иногда хотелось умереть за него в каком-нибудь бою…

Вечер. Кабинет начальника лагеря. Он стоит у зарешеченного окна, в котором отражается горящая на столе лампа, вынимает пачку папирос «Беломор». Отходит от окна, садится к столу.

— Куришь? — спрашивает он.

Мы не видим лицо того, кто сидит на стуле перед столом — спиной к нам.

— Мне это вредно, гражданин начальник, — отвечает тихий голос. — Молю вас, переведите меня на другую работу.

— Так кто, говоришь, там у вас главный заводила? — закуривает начальник и пускает дым.

— Малинек... Профессор Малинек... К нему социалисты со всех участков собираются.

— Которые с Пилсудским водились? Этих истреблять будем. Беспощадно. А этот... Беккер... Тоже социалист?

— Нет, нет, что вы! Он вне политики. Врач. Гражданин начальник! Там я умру. Молю вас, заберите меня оттуда! Вы же обещали! Мне нужно молоко!

— Рано, потерпи еще, поработай, послушай, чего говорят... Не помрешь... пан... Вы, поляки, живучие...

Раннее утро. Монотонно бьет молоток по рельсу... Бригадир Варфоломеев стоит перед бараком и смотрит, как спецпереселенцы выходят из дверей, строятся в колонну. Здесь отец, профессор Малинек, астроном Врублевский...

— Все здесь, что ли? — спрашивает бригадир.

— Все, — отвечают ему.

Колонна шагает к лесу. Варфоломеев идет впереди.

— За-пе-вай! — усмехаясь, командует он.

Молчание. Только снег скрипит под ногами.

Кренится и падает дерево. Разбегаются по сторонам лесорубы. Астроном Врублевский неумело обрубает топором сучья. Кашляет, схватившись за грудь.

Зигмунт и Малинек распиливают ствол двуручной пилой.

— Спецпереселенец Малинек! — громкий голос.

Все оборачиваются.

Начальник лагеря. И с ним двое красноармейцев с автоматами.

— Малинек! — повторяет начальник. — Ко мне.

Профессор бросает пилу и медленно, удивленно оглядываясь на своих товарищей, подходит к начальнику. Сразу же два красноармейца становятся по бокам.

— Руки за спину, — приказывает начальник.

— Я арестован? — восклицает Малинек. — За что?

— Мы требуем объяснений! — Отец взволнованно идет к начальнику.

Тот достает из кабуры пистолет.

— Ошибку сделаете, Беккер, — спокойно говорит он.

Отец останавливается.

Все молча смотрят, как уводят профессора.

Врублевский, застывший на месте с охапкой сучьев в руках, падает на колени. Роняет сучья. Его сотрясает мучительный кашель.

— Какое возмутительное насилие, — бормочет он.

Кашляет, склонившись. Кровавое пятно расплывается на снегу.

«О, юность, крылья мне подай! — слышен голос мамы. — Да возлечу над мертвым миром в рай»...

Барак. Отгороженный фанерной перегородкой закуток «для семейных». Здесь такие же нары, стол, табурет. За окном вечер.

На столе горит стеариновая свеча, прикрепленная к дну перевернутой стеклянной банки. Идут привезенные из Польши часы с фигуркой ангела. Мама на столе делит ножом черный хлеб, ставит завернутую в шерстяную кофту кастрюлю, кладет ложку. И продолжает при этом читать на память стихи:

...Где сны фантазии живые,
Где чудеса восторг творит,
Где новизной цветы он рассыпает,
И в образ золотой надежду облекает!..

Юрек сидит на нарах, не отрываясь смотрит на хлеб.

— Ну? — говорит она. — Дальше. Я же тебе задавала. Ты не выучил?

Юрек сглатывает слюну и продолжает:

Пусть тот, кого уж возраст тяготит,
Клоня к земле чело, изрытое годами,
Такой круг только зрит,
Какой обводит он потухшими глазами;
Над долом, юность, возлетай!..[1]

[1] Адам Мицкевич. «Ода к молодежи».

Он вдруг замолкает.

Отец стоит у входа в закуток. На лице его выражение безнадежной мрачности. Он садится на табуретку и, не снимая куртку, начинает расшнуровывать высокие офицерские ботинки.

Мама молча разворачивает кастрюлю с жидким супом, придвигает ему. Он берет тоненький кусок черного хлеба. Встречает взгляд сына, придвигает ему хлеб. Юрек так же молча двигает его снова к отцу.

— Малинека забрали, — наконец говорит отец и берет ложку.

— И вы позволили им это сделать? — спрашивает мама.

— В жизни все совсем не так, как у твоего Мицкевича. — Отец со стуком кладет ложку. — Марыся! Для чего ты учишь Юрека всей этой романтической чепухе? Здесь ему это не нужно! Мы вообще все здесь скоро сдохнем!

Он отодвигает от себя тарелку с супом.

Внезапно обычное ровное спокойствие изменяет маме. Она хватает мужа за плечи и горячо шепчет:

— Никогда... никогда не говори так! Не смей! Потому что мы вернемся! Я знаю это! Вернемся! — Она снова придвигает к нему тарелку: — Ешь!

Белая ледяная дорога в тайге.

Красноармейцы в полушубках, с винтовками, по обе стороны дороги. Трактора тянут сани с бревнами в гору. Один из тех, кто толкает сани, профессор Малинек. Он с трудом передвигает ноги в опорках.

Белая от инея лошадь, телега с железной бочкой, над ней облако пара.

Водовоз ведром льет воду на дорогу, в колею. Вода плещется прямо на Малинека. Он в последнее мгновение все-таки успевает шарахнуться в сторону и падает на дорогу...

Медпункт. Койка, накрытая клеенкой. Портрет Сталина. На противоположной стене полка с банками, на них надписи по-латыни.

Стол. На нем мензурка, вода в банке, стакан, вареная картошка на блюдце и соленый огурец. И микроскоп.

Фельдшер, пожилой, с опухшим, небритым хмельным лицом, в грязном белом халате, надетом поверх ватника, в круглых железных очках, держит в руках зачитанную, разбухшую книгу. «А.П.Чехов» написано на переплете.

— Приема нет, — он недовольно поднимает очки на лоб. — Понятно вам по-русски? Нет в рабочее время приема!

Беккер и Врублевский стоят перед ним. Астроном натужно кашляет. Зигмунт поддерживает его под руку.

— Нас отпустил бригадир Варфоломеев, гражданин фельдшер, — объясняет он.

— Добрый человек, — усмехается фельдшер и снова опускает очки. — А я вот Антона читаю, Чехова. Тоже добрый человек. Какие слова! «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир...» А?

Врублевского снова сотрясает приступ кашля.

— Pulmonary Tuberculosis. Диссеминированный, — говорит Зигмунт.

Фельдшер с интересом смотрит на него.

— Коллега?

— Ему необходимо лечение, — говорит Зигмунт. — Случай очень острый.

— Кому суждено, тот и помрет, лечись не лечись. Чехов, между прочим, тоже от чахотки помер. Волею Божией. А какой человек был!

Фельдшер дрожащей рукой наливает из мензурки в стакан. Пьет. Зажмуривается и с шумом выдыхает воздух.

— Послушайте, ему нужны лекарства! — повышает голос Зигмунт.

— Я вообще вас люблю, поляков то есть, — грызя огурец, хмельно бормочет фельдшер. — Я вам более того скажу, коллега: возможно, у меня у самого есть капелька польской крови... Возможно, возможно... Но лекарств у меня нет! Нет!

Он вдруг вскакивает с табурета, хватает с полки одну за другой банки, переворачивает их, они пусты. Он успокаивается, садится, снова наливает из мензурки.

— Прием окончен, — говорит он и пьет.

Зигмунт ведет астронома к двери, оборачивается.

— А микроскоп вам для чего, коллега? — спрашивает он.

На улице, перед входом в медпункт, Врублевский останавливается.

— Пан Зигмунт! — восклицает он, ловит его руку и целует ее. — Спасите меня!

— Что вы? Что вы? — Зигмунт вырывает руку.

— Спасите! — снова цепляется за него Врублевский. — И я, клянусь вам, больше никогда... больше никогда...

— О чем вы, пан Врублевский? — с недоумением спрашивает Зигмунт.

— Больше никогда... никогда... — повторяет Врублевский и плачет.

Возьмем винтовки новые,
На штык флажки.
И с песнею в стрелковые
Пойдем кружки...

Двухэтажное деревянное здание, на нем написано: «Средняя школа № 1 имени маршала Ворошилова». Перед входом в школу площадка с утоптанным снегом.

Из-за здания на площадку строем выходят школьники со старинными винтовками и карабинами наперевес. На некоторых винтовках трехгранные штыки. Чуть в стороне от ребят шагает военрук, один рукав его шинели пустой, подвернут, приколот к плечу.

— Левой! Левой! — командует он. — На месте шагом марш! Стой! Смирно!

Строй застывает. Юрек на правом фланге, он выше других. А рядом с ним хорошо одетый толстый парень, которого он уже встречал в лесу.

— Перед вами враг, уничтожь его, красный боец! Это — война! — громко говорит военрук и командует: — Коли! На колено! Цельсь! Ложись! Цельсь! Встать!

Юрек быстро и четко и с явным удовольствием выполняет все приемы.

Военрук смотрит на него, подходит.

— Молодец. Хороший боец. Фамилия? Имя?

— Беккер. Ежи.

— А... — военрук хмурится, — из этих... Ну? Как там у вас? Польска не сгинела?

Юрек смотрит прямо ему в глаза.

— Ще не сгинела, — тихо говорит он.

Вдруг военрук слюнит палец, протягивает руку и снимает что-то у Юрека со щеки.

— Что это? — он поднимает руку так, чтобы всем было видно. — Это вонючее насекомое клоп. А от клопа недалеко и до вши. На хорошем бойце насекомое не заводится. На плохом — да. Вопрос: от чего? Ответ: от грязи, от страха...

Он давит двумя пальцами клопа. Мальчишки смеются.

Слезы закипают на глазах у Юрека.

— Неправда! Я ничего не боюсь, — говорит он сквозь зубы.

Кладет к ногам военрука винтовку, выходит из строя, идет по площадке и переходит на бег.

— Я больше никогда не пойду в эту проклятую русскую школу, — кричит Юрек.

Он, сжав кулаки, стоит в барачном закутке перед мамой. Она за столом крутит ручку швейной машинки, прошивая рукав мужской рубахи.

— Почему? — спокойно спрашивает она. — Там хорошие учителя. Они из Ленинграда.

Он молчит. Мама крутит ручку. Она видит: он смотрит на застеленные суконным одеялом нары. По подушке ползут клопы.

— Ненавижу! Ненавижу! — кричит Юрек со слезами. — Я хочу домой! Я не буду здесь жить! Я хочу в Польшу!

— Прекрати истерику, ты не девочка, — говорит мама и встает. — Идем.

Они идут рядом по поселку. У мамы и Юрека в руках сумки.

Маленькие местные мальчишки увязываются за ними, бегут, кричат:

— Поляк-дурак! Поляк-дурак!

Юрек резко оборачивается к ним, глядит на них угрожающе. Они испуганно останавливаются, отстают.

Склад. Полки, на них какие-то ящики, коробки. На земляном полу большие бидоны, на них написано «Керосин». Греется раскаленная докрасна буржуйка. Заведующая складом, большая баба в гимнастерке, расстегнутой на толстой шее, в юбке и сапогах, сидит в проходе между полками за столом. На нем амбарная книга, чернильница. Чайник, кружка с чаем. Куски сахара-рафинада.

Баба держит на весу перед глазами женские трусики с кружевами.

— Не, не мой размер, — говорит она с сожалением. — Не натягну.

Мама и Юрек стоят перед ней.

— Может, попробуете? — робко спрашивает мама.

Заведующая молча кидает трусики на стол. Тогда мама достает из сумки прозрачный пеньюар. Глаза у бабы загораются.

Берет пеньюар в руки, щупает, гладит, нюхает.

— Фу! Пахнет, — с удовольствием говорит она. — Божественно!

Встает, снимает через голову гимнастерку. Огромные груди с большими

лепешками сосков видны под полупрозрачной тканью серой нижней рубахи.

Юрек не может оторвать от них взгляда.

— Чего, полячок? Сисек не видал? — Смеется баба. — Ой, еще успеешь, ой, наглядишься!

Она натягивает на себя пеньюар, который ей заметно мал, и встает между полками.

Застенчиво и вопросительно смотрит на маму.

— Божественно! — говорит мама.

Мама и сын подходят к бараку. Юрек тащит две тяжелые сумки с банками.

Банка с керосином стоит на столе в закутке Беккеров.

Мама мокает в керосин щепку, обмотанную тряпкой. Между коленями у нее стоит маленький мальчик. Он горько плачет и вырывается.

А за ним выстроилась целая очередь испуганных, взволнованных малышей.

— Юрек, — говорит мама. — Покажи, как ведут себя настоящие рыцари.

Юрек подставляет ей голову. Она мажет ее керосином.

— Видите, дети, — говорит она. — И совсем не страшно. Ну? Юрек? Как?

Он нюхает себя, морщится и говорит по-русски: «Бо-жест-вен-но!»

За деревьями видно здание школы имени маршала Ворошилова.

Юрек идет по тропинке. Останавливается, нюхает себя. Вдруг падает и начинает кататься по снегу и растирать себя им.

— Ненавижу! Ненавижу! — кричит он в тишине.

Снежинки тихо падают с деревьев...

Школа. Класс. Замерзшие окна. Между окнами на полу буржуйка, труба ее выходит в отверстие, вырезанное в забитом доской окне. Юрек стоит рядом с кафедрой у доски, исписанной доказательствами теоремы. За кафедрой сидит учительница, худенькая и бледная молодая женщина в пальтишке с облезлым меховым воротничком.

— Хорошо, молодец. Видите, дети. Беккер у нас новенький, а с заданием справился лучше других, — она ставит ему отметку в журнале. — Скажи, Беккер, на пятом участке есть польская школа, почему ты не хочешь ходить туда?

— Моя мама говорит, — отвечает Юрек, — когда мы вернемся в Польшу, я должен иметь хорошее образование. Моя мама говорит, ваша школа имеет такое образование...

— Моя мама говорит, моя мама говорит, — насмешливо скандирует класс и громче всех толстый паренек.

— А мой папа говорит, — вскакивает он, — что вы никогда не вернетесь в вашу бывшую панскую Польшу. Потому что вы все против советской власти.

— Жирный говнюк, — презрительно бросает Юрек. — И папа твой говнюк.

— Мой папа? Да ты знаешь, гад, что он с тобой сделает?

Он выхватывает из кармана деревянный наган, вырезанный начальником, и наставляет его на Юрека.

— Ты покойник!

Школьники выбегают из-за парт.

— Дети! Дети! — беспомощно говорит учительница. — Прекратите сейчас же!

На заснеженном дворе перед школой Юрек, заложив руки в карманы, стоит под градом снежков.

«Помнят псы-атаманы...»

Размахивая над головой руками, как будто в них зажаты шашки, и сжимая поводья «лошадей», скачут к Юреку мальчишки и поют: «...помнят польские паны конармейские наши клинки!»

А он вдруг поворачивается и бежит от них. Они с победными криками несутся за ним. Юрек добегает до стены и, вжавшись в нее спиной, хватает первого же подлетевшего к нему сына энкавэдэшника и сбивает с него шапку.

— А вот мы поем так, — говорит он. — «Помнят псы-атаманы, помнят русские гражданы... — И с силой бьет мальчишку кулаком по голове. — ...уланские наши клинки...»

Толстый валится на снег. Остальные, на мгновение опешив, останавливаются.

— Вы чего стоите? — кричит им толстый. — Наших бьют!

И мальчишки кидаются на Юрека.

— Бей, режь, кто в Бога верует! — вскрикивает он.

И каждый получает свой удар кулаком по голове и тоже падает. Встают, пятятся, глядят на Юрека с удивлением, опаской и даже с уважением...

Юрек быстро идет по тропинке среди деревьев. Прислушивается — сзади ша-

ги по снегу. Оборачивается. Мальчишки из класса идут за ним. Толстого сына начальника среди них нет.

— Эй, поляк! — кричат они. — Подожди! Не бойся!

Юрек останавливается.

— А я разве боюсь? — говорит он.

Они окружают его.

— А ты чё такой здоровый? — спрашивает один.

— Не знаю, — пожимает плечами Юрек. — У нас в Польше все такие.

— А хочешь, мы тебе чё покажем? — спрашивает другой.

— Что?

Они смеются.

— Ты такого в своей Польше не видал! Это наше! Сибирское!

Кто-то обнимает его за плечи, и они вместе идут по тропинке.

Толстый выглядывает из-за деревьев, наставляет деревянный наган, целится в них и беззвучно «стреляет» губами.

И бежит за ними...

Дым столбом поднимается к холодному небу из трубы стоящего на отшибе деревянного домика без окон. Мальчишки, пригнувшись, тихо подбираются к нему. Осторожно приоткрывают дверцу заднего входа, по одному бесшумно просачиваются внутрь.

Здесь за большими бочками слышны женские голоса, смех и плеск воды.

Мальчишки опускаются на колени на мокрый, скользкий пол. И Юрек тоже. Кто-то молча толкает его в бок и показывает на щель между бочками. Юрек смотрит и видит...

В белом парном тумане двигаются, как во сне, большие голые бабы. Они как языческие богини...

Пар чуть рассеивается, они становятся виднее... Одна хлещет другую, лежащую на полке, веником. Третья поливает себя из шайки. Четвертая сидит на скамье с расставленными могучими ногами и трет живот и пах куском серого мыла.

Юрек потрясенно и взволнованно вздыхает.

И вдруг рядом с ним возникает толстый мальчишка.

— Дай посмотреть, гад, — шепчет он и оттирает Юрека от щели.

— Рано тебе еще, — усмехается Юрек и отпихивает толстого.

Тот скользит по полу, задевает пустое ведро, оно падает со звоном...

Голые бабы, красные, здоровые, грудастые, раскачав за ноги, за руки, бросают мальчишек в снег. Они пролетают по воздуху, роняя портфели, и шлепаются в сугробы.

— Женилки у вас еще не выросли на нас смотреть, засранцы! — кричат они при этом со смехом. — В школу бежите, прогульщики!

— Петька! Все твоему бате расскажу! Вот он уж тебе жопу-то надерет!

Топоча по снегу толстыми морковными пятками, они бегут назад в баню.

Ребята сидят на снегу.

— А все из-за тебя, — говорят они сыну начальника. — Жиртрест!

— А чего я? Чего я? Это все он! — опасливо кивает тот на Юрека.

— Ну чё, поляк? — спрашивают мальчишки. — Здорово?

— Да ну... — пожимает плечами Юрек. — Ничего особенного. Что, я голых баб в Польше не видел, что ли?

Встает и презрительно сплевывает в сторону.

Камнем уходит под воду мальчик. Открывает глаза — вокруг него равнодушный бесцветный подводный мир.

— Сон этот приходил ко мне постоянно... А может быть, я тогда действительно утонул? — думал я каждый раз. — И вынырнул уже совсем в другой жизни? В другом мире?

Что есть сил мальчик яростно бьет под водой руками и ногами.

— И теперь жестокость, простота, несправедливость и опасность этого мира делали меня уже совсем другим...

Горят две тусклые сальные свечи, неясно выделяя из темноты лица людей, сидящих и полулежащих на нарах в дальнем конце барака.

Слышно, как за стенами воет ветер.

Юрек сидит рядом с отцом. В руках у него несколько листков, вырванных из школьной тетради. С трудом сдерживая свой мальчишеский басок, он читает то, что написано на верхнем листке:

Февраль, день десятый навсегда
запомним,
К нам пришли Советы, выгнали из дому,
И детей, и взрослых в сани побросали,
В Сибирь нас, поляков, силой угоняли.
Из родного края целый месяц гнали,
Без воды и хлеба люди умирали...

Громко кашляет астроном Врублевский и зажимает платком рот. На платке кровь. Переждав, Юрек продолжает:

В Сибири далекой — тайга, снег и ветер.
Но поляк не сдастся ни за что на свете.
Перед врагом не дрогнет, даже если сгинет.
Мы вернемся в Польшу, Бог нас не покинет.

Юрек раздает листки, руки протягиваются к нему из темноты.

— Просили передать на пятый и седьмой участки, — говорит Зигмунт. — А они передадут дальше. К годовщине депортации все наши будут иметь эти стихи.

— Кто их сочинил? — спрашивает Врублевский.

— Наше горе, — отвечает чей-то голос.

— И наше мужество, — другой голос.

— Мне известно также, панове, что все сведения о положении спецпереселенцев уже направлены и в Лигу Наций, и в Красный Крест... — Отец поднимается с нар. — «Мы вернемся в Польшу, Бог нас не покинет».

Все негромко повторяют за ним: «Мы вернемся в Польшу, Бог нас не покинет».

Ночь. Кабинет начальника лагеря. Ветер воет за темным окном.

Врублевский сидит на стуле.

На столе горит лампа. Начальник за столом держит перед собой листок со стихами. Читает, шевеля губами: «Но поляк не сдастся ни за что на свете...» — Он усмехается. — Вот сволочи. Ну чего им надо? А?

Он смотрит на Врублевского. Тот молчит.

— Правильно нам на инструктаже разъясняли, — говорит начальник. — И не пытайтесь, из поляка никогда коммуниста не сделаешь. Они все нам враги. Всегда.

— Я ведь тоже поляк, гражданин начальник, — тихо говорит Врублевский.

— А мы вас за это всегда в Сибирь ссылать будем! — вдруг повышает голос начальник. — В восемьсот шестьдесят третьем ссылали? В восемьсот восемьдесять первом ссылали? В девятьсот двадцатом ссылали? Вечно ссылать будем!

Он молчит несколько секунд, успокаиваясь. Потом встает, подносит листок к самому лицу Врублевского.

— Кто?

Врублевский молчит.

— Кто? — еще громче.

— Вы меня обманули, гражданин начальник, — говорит Врублевский. — Вы обещали отправить меня в больницу, а я умираю здесь, и никто мне не может помочь. Даже пан Беккер.

— Так это он? — потрясает начальник листком. — Беккер?

Астроном молчит.

Начальник идет к железному сейфу, стоящему в углу. Набирает шифр, открывает дверцу. Достает из сейфа банку с молоком и кусок меда на блюдце. Подходит к Врублевскому, ставит банку и блюдце ему на колени.

Врублевский обеими руками обхватывает банку и начинает жадно пить, обливаясь молоком. Оно течет по нему. В глазах его слезы.

— Кто? — кричит начальник. — Кто?

Снег заносит поселок. Буран. Вышки не видны в белом кружащемся мареве. Ветер с воем рвет с бараков и домов крыши. Повисли провода на телеграфных столбах.

Астроном Врублевский, сгорбившись, пробирается по темной улице поселка. Впереди уже виден барак. Ветер со снегом с силой бьет ему в лицо. Он слабо пытается сопротивляться мощному напору, сгибается еще больше, шаги его становятся все медленнее.

Новый удар ветра. Врублевский падает на колени, кашляет. Снег засыпает его плечи и шапку.

— Центральная! Центральная? — кричит начальник в телефонную трубку. — Алё! Дайте областное НКВД... Срочно! — Он бьет по рычагам аппарата. — Центральная! Центральная! Мать твою!

Ранний рассвет. Тишина. Полный покой в природе. Все бело от снега. Перед управлением телега, запряженная лошадью. Мужик с бородой, в тулупе и с кнутом сидит в телеге. Рядом стоит красноармеец с винтовкой.

Из дома выходит начальник, в его руках пакет. Он отдает пакет красноармейцу.

— Сдашь лично в руки майору Хламову. Лично! Понял?

— Так точно, товарищ капитан!

Красноармеец прячет пакет на груди под шинелью.

— К обеду доедете? — спрашивает начальник у мужика. — Срочно надо!

— Как Бог даст. — Мужик чешет бороду. — Вишь, занесло-то все как...

— Я те дам «Бог даст», — сердится начальник. — Над тобой я один Бог, других не назначили! Езжай давай!

Мужик дергает вожжи, лошадь трогает с места, красноармеец садится в телегу. Начальник некоторое время смотрит ей вслед, уходит в дом.

Телега едет по белой улице. Впереди видны бараки.

Перед ближним бараком большой сугроб, как будто с очертаниями человеческого тела.

Телега проезжает мимо.

Школа имени маршала Ворошилова. Слышно, как внутри звенит звонок. Через некоторое время из дверей шумно выбегают школьники. Юрека сразу же окружают мальчишки. Они все направляются к лесу.

Толстый сын начальника, стоя на крыльце, мрачно смотрит на них, потом уходит в другую сторону.

Мальчишки идут вдоль берега замерзшего пруда.

Юрек встает на лед, за ним остальные. И все катятся друг за другом по черному льду, как на коньках.

В лесу под деревьями, накрытая огромной шапкой снега, стоит заброшенная и полуразвалившаяся охотничья избушка с забитым досками оконцем.

Мальчишки по тропинке подходят к ней. Один из них ногой ударяет в дверь, она медленно открывается в темноту.

Свеча горит на сбитом из досок столе под низким, нависшим потолком. В углу белеет печь. На стене висит высохшая волчья шкура. Мальчишки тесно, прижимаясь друг к другу, сидят на узкой скамье. Глаза их возбужденно блестят в дрожащем свете свечи.

На столе стоит бутылка, до половины наполненная мутной жидкостью. На газете лежат картофелины, соленые огурцы, насыпана крупная серая соль.

Низкорослый пацан протирает стакан. Другой, рыжий, отрывает от газеты полоску с чьим-то портретом, насыпает на нее какой-то темный порошок.

— Курево, ребятишки, шик-модерн! — говорит он, ловко свертывая самокрутку. — Тут даже табачок есть, не один мох.

Чиркает спичкой, поджигает самокрутку, затягивается, окутывается дымом и передает курево Юреку. Он сразу затягивается тоже. И, напряженно улыбаясь, как будто задумывается на мгновение. Но, переселив себя и не закашлявшись, выпускает дым и тоже передает самокрутку по кругу.

Рыжий наливает в стакан из бутылки, отмеряя дозу ногтем.

— Как положено, гостю первый стакан, — солидно говорит он и протягивает стакан Юреку. — Ты первач уважаешь?

Юрек опрокидывает стакан. У него перехватывает дыхание, глаза таращатся. Мальчишки с интересом смотрят на него. Видно, что он борется с собой.

— Уважаю, — наконец выдыхает он и отдает стакан рыжему.

И вдруг ему становится ужасно весело. Он смеется.

— У нас в Польше я всегда только один первач пил, — говорит он.

Толстый мальчик, тяжело дыша, проваливаясь в глубокий снег, идет по лесу.

— Ну ладно, — бормочет он под нос. — Ну ладно! Еще посмотрим!

Свеча почти догорела, дым плавает над столом. Низкорослый пацан допивает из стакана остатки самогона.

Мальчишки сбились вокруг Юрека и взволнованно слушают его.

— Однажды ночью направлялся к Днестру небольшой отряд всадников. Вихрь шумел так мрачно и зловеще, что чудилось, среди развалин раздаются тяжелые вздохи, жалобные стоны, какой-то смех, плач и крик детей, — говорит Юрек таинственным голосом. — Весь холм, казалось, ожил и заговорил различными голосами. Из-за камней словно выглядывали чьи-то высокие, тонкие фигуры, между скалами тихо скользили тени...

Дикий, пустынный берег реки. Белый лунный свет придает деревьям и скалам фантастические очертания.

Небольшой отряд запорожских казаков медленно едет мимо кладбищенских надгробий.

Вдруг с одной из могил что-то прыгает на седло последнего всадника. Синий-пресиний и страшно бледный голый младенец. Глаза его горят. Он сзади обхватывает всадника ручонками и кусает в шею... Кровь алая течет...

Свеча мигает и гаснет. Но нет. Маленькое пламя поднимается снова.

— Кто это был? — испуганным шепотом спрашивает низкорослый.

— Упырь, — совсем тихо отвечает Юрек. — Видно, татары вели его с матерью в плен, и он умер некрещеным.

Вдруг в тишине скрипит дверь. Все в ужасе смотрят на нее.

Дверь открывается. На пороге стоит толстый мальчик, в поднятой руке он держит боевую гранату.

— А у меня граната есть, — гордо объявляет он. — Рванем?

— Настоящая?

Мальчишки вскакивают со скамьи и бегут к нему.

— Штыком и гранатой пробились ребята! — кричит толстый, падает на снег и отводит назад руку с гранатой. — Из положения лежа... — Поднимается на ноги. — ...Стоя! Через плечо! — Чуть не роняет гранату. — Из-за головы!

Мальчишки с восторгом, не отрываясь, следят за всеми его неловкими движениями. Юрек стоит чуть в стороне.

— Правда? Настоящая? — недоверчиво спрашивает рыжий.

— А то? Самая настоящая. Кто подержать хочет?

Он поднимает гранату над головой.

— Я! Я! Я! — тянутся к ней руки.

— А ты, поляк? — спрашивает толстый.

— Нет, — отвечает Юрек. — Не хочу.

Он подбирает со снега свой портфель и идет по тропинке.

— А рвануть слабо? — спрашивает толстого рыжий.

— Мне? Слабо? — толстый смотрит при этом на Юрека, как будто хочет остановить его. — Раз плюнуть! А ну! Все назад, бздуны!

Мальчишки отступают от него на несколько шагов...

Он медленно поднимает руку с гранатой...

Юрек продолжает идти под деревьями...

— Да здравствует СССР! — кричит толстый.

Рвет чеку, кидает гранату...

И она взрывается. Не успев улететь.

Вспышка. Грохот. Страшный крик раненого мальчика.

Юрек сразу поворачивается и бежит назад, к нему...

Спотыкаясь, проваливаясь в снег, толкаясь, мальчишки несут толстого из леса. Юрек, сжав зубы, держит его за спину, рыжий за ноги. Остальные помогают, поддерживают — толстый очень тяжелый. Он стонет. Лицо белое, глаза закрыты.

Кровавый след тянется по снегу. Низкорослый пацан обгоняет мальчишек и несется к поселку.

Начальник лагеря, в одном мундире, бежит по улице поселка навстречу мальчишкам, несущим его сына. За ним торопится фельдшер. Перед глазами начальника возникает белое, бескровное и уже как будто бы даже и безжизненное лицо сына.

— Кто? Кто? — рычит он и хватает за воротник Юрека. — Ты? Убью, сволочь!

— Дяденька! Дяденька! — кричат мальчишки. — Не надо! Это не Юрка, правда! Это же Петька... Сам!

Зигмунт Беккер бьет топором по стволу дерева в месте распила. Лесорубы толкают ствол и отбегают в стороны. Дерево трещит и падает, поднимая тучу снега.

Наконец туча рассеивается, оседает.

В деревьях стоит красноармеец с винтовкой.

— Беккер! Ко мне! Бегом!

— Прощайте, панове, — говорит Зигмунт товарищам, закладывает руки за спину и медленно идет к красноармейцу.

— Бегом! Бегом, твою мать! — орет тот.

Медпункт. Толстый Петька на столе, на клеенке. Рука его, перевязанная в плече и стянутая жгутом, лежит на груди, словно отдельно от него.

Мама склоняется над ним, держит его другую руку, считает пульс. Фельдшер бестолково топчется рядом с ней.

Начальник сидит в углу на табурете, обхватив голову руками. Вскакивает.

— Где же Беккер, мать его? — кричит он.

— Он не птица, — спокойно говорит мама, не оборачиваясь к нему. — Он не умеет летать.

Начальник бросается к двери. И в этот момент она открывается. На пороге стоит отец с саквояжем в руках. За ним красноармеец.

— Спецпереселенец Беккер доставлен по вашему приказанию, — бодро рапортует он.

— Вон! К ебеней матери! — рычит начальник. — Кругом марш!

Отец подходит к маме. Она осторожно снимает бинт с руки мальчика. Он не реагирует, только тихо стонет с закрытыми глазами.

— Сильнейший болевой шок, — говорит отец негромко по-польски и рассматривает руку. — Раздроблен локтевой сустав, порваны сухожилия...

— Ампутация? — тоже по-польски спрашивает мама.

— Говорить по-русски! — кричит начальник.

— К счастью, потеря крови не катастрофическая... — продолжает отец по-польски, не обращая внимания на начальника. — Мне кажется, я могу сохранить мальчику руку.

— Уверен?

— Ты же знаешь, в девяносто девяти процентах я не ошибаюсь... Но всегда есть один процент...

— У нас нет сейчас этого процента, — говорит мама. — Ни у нас, ни у мальчика.

Отец вздыхает, открывает саквояж. Вынимает инструменты.

— Если он умрет, — подходит к нему начальник, — я тебя лично застрелю, Беккер. И мне слова никто не скажет.

— Эфир? — не слушая его, спрашивает отец у фельдшера.

— Эфир! — как эхо повторяет начальник.

Фельдшер молча отрицательно мотает головой.

— Спирт, — говорит отец. — Нужен спирт. Как можно больше спирта.

— Спирт! — кричит начальник фельдшеру.

Тот бросается к шкафчику, достает бутылку.

Отец над тазом выливает спирт из бутылки на руки маме и себе.

Фельдшер с тоской следит за ним.

— Еще, — говорит отец.

— Еще! — кричит начальник.

Фельдшер стоит в нерешительности.

— Весь спирт, блядь, давай, ворюга, алкаш! Весь! — орет начальник и бьет его кулаком в лицо.

Фельдшер, даже не вытирая разбитый в кровь рот, трясущимися руками достает бутылки из всех потаенных мест.

Отец обливает спиртом инструменты, потом наливает в стакан. Мама, поддерживая голову мальчика, открывает ему рот. Отец льет в него спирт.

— Ну, держись, мальчик, — шепчет он. — Как на итальянском фронте.

Страшный крик вылетает из медпункта.

Мальчишки, и Юрек вместе с ними, сидят на крыльце обнявшись. Курят, передавая самокрутку, и плачут.

Кабинет начальника. Начальник за столом.

— Центральная! Центральная! — кричит он в телефонную трубку. — Дайте мне областное НКВД! Да уже полдня жду! Обождался!

Открывается дверь, на пороге Беккер.

— Вызывали, гражданин начальник?

Начальник молча встает, подходит к сейфу, открывает его. Достает оттуда три банки с тушенкой, сгущенным молоком, буханку хлеба, бутылку водки. Ставит все это на стол.

— Твое, — говорит он. — Бери.

Беккер смотрит на это богатство...

— Нет, — наконец говорит он. — Не надо. Я в восторге от своей операции. Я еще что-то умею. А ваш сын не однорукий инвалид. То и есть мой гонорарий.

— Все-таки, Беккер, вы его спасли... Что я могу для вас сделать?

— Вернуть меня в Польшу, — усмехается Зигмунт. — Не можете? Тогда сделайте для профессора Малинека. Верните его к нам.

Начальник молчит, думает.

— Ну что ж, — наконец произносит он. — Это я могу.

— Спасибо.

— Спасибо, — говорит начальник, протягивая руку.

Беккер пожимает ее. Выходит.

Начальник садится за стол. Открывает бутылку водки, наливает в стакан с подстаканником. Поднимает его.

— Петька, сынка, — говорит он, — за твое здоровье. Понял?

Выпивает, отламывает от буханки кусок хлеба... Звонит телефон...

— Капитан Тарасов слушает... — Он встает с трубкой в руке. — Здравствуйте, товарищ майор. Так точно, я. Товарищ майор, я направлял вам донесение о подрывной деятельности среди спецпереселенцев по факту распространения антисоветской пропаганды в виде стихов...

На лесной просеке, рядом с первой могилой, уже другие кресты.

Спецпереселенцы топорами вырубают новую могилу. Открытый гроб, сколоченный из свежих досок, на снегу лежит крышка.

Снежок тихо падает на белое лицо астронома Врублевского в гробу.

Вокруг молча стоят спецпереселенцы.

Зигмунт Беккер и еще один поляк накрывают гроб крышкой, заколачивают гвоздями. Опускают в яму, закидывают землей со снегом, ставят крест.

Крестятся. Поют тихо: «Твоей опеке, Отец небесный, чада твои вверяют судьбу».

Пишут на дощечке карандашом: «Просят помолиться за упокой».

Обнажается от снега земля на кладбище. Деревья покрываются листьями. Зеленеет трава на могилах...

— А на нашем кладбище все прибавлялись кресты, — звучит голос взрослого человека. — Особенно много было детских могил. Трудно было маленьким вынести эту голодную, жестокую зиму. Но она все же прошла... Мы ее пережили...

Маленькие мальчишки босиком бегут по улице в облаке пыли за открытым автомобилем. Рядом с водителем в гимнастерке сидит офицер с двумя майорскими «шпалами» в петлицах синего цвета.

Автомобиль останавливается возле управления лагеря. Майор, держа в руке портфель, вылезает из автомобиля. Идет к дверям управления.

Пожилой охранник с винтовкой и почему-то в зимней шапке вытягивается и отдает майору честь.

— Вольно, — усмехается майор.

Кабинет начальника управления. Майор сидит за столом на месте начальника. Тот стоит рядом с сейфом. Майор вынимает из портфеля какие-то бумаги, выкладывает их перед собой.

— Ну что, капитан? — говорит он. — Всё. Надо их брать.

— Воскресенье сегодня, товарищ майор. Ненужный ажиотаж.

— Ничего, завтра возьмем, — легко соглашается майор. — Как говорится, понедельник день тяжелый. То есть для них будет.

Начальник достает из сейфа бутылку водки, тарелку с вареным мясом, хлеб. Наливает водку в стаканы.

— С дороги, товарищ Хламов.

— Погоди, не торопись. Делу, как говорится, время, потехе, как говорится, час. — Он отодвигает от себя стакан. — Знаешь, какую мы работу провели? Можно сказать, всю их сеть вскрыли. По всем лесозаготовкам области.

— Вот сволочи, — начальник ставит свой стакан на стол.

— О! А я что говорю! — Майор выбирает из стопки бумаг листок. — Давай списочки сверим. Свой возьми.

— Я своих драгоценных панов всех наизусть знаю, — смеется начальник.

— Беккер Зигмунт, — читает майор.

— Есть такой, — говорит начальник и хмурится.

Майор отмечает у себя в списке имя отца.

— Беккер Ежи, — продолжает он.

— Так мальчишка же, товарищ майор, — смущенно говорит начальник. — Школьник. С моим одноклассник.

— Какая разница, капитан? — строго спрашивает майор и смотрит на него укоризненно. — Нет, ты мне объясни, какая разница?

Таежный пруд с темной — от отражающихся деревьев — водой. На воде, на середине пруда, медленно движется большой плот, сколоченный из бревен, на мачте — пиратский флаг.

Мальчишки, и голые, и в одних трусах, загорелые. Лежат под солнцем, сидят, свесив в воду ноги. Гребут. Здесь и маленькие поляки из бараков. Юрек, мускулистый, крепкий, с копной волос, стоит на «носу» у руля. Кулаки приставил к глазу, как подзорную трубу.

— Свистать всех наверх! — кричит он. — Земля!

Самый маленький поляк вдруг начинает плакать.

— Юрек, есть хочу, — плачет он.

Юрек присаживается рядом с ним на корточки, обнимает за плечи.

— Все хотят, — говорит он. — Потерпи, ты же мужчина.

— Есть хочу! — плачет маленький.

Майор держит в одной руке кусок хлеба с куском вареного мяса, в другой список поляков. Жует, читает...

— Врублевский Анджей...

— А этот как туда попал? — удивляется начальник. — Он же мой осведомитель.

— Значит, попал...

— Тогда вычеркивайте. Умер Врублевский.

— Баба с воза, как говорится, кобыле легче, — смеется майор. — Дзешук Богдан...

Вдруг громко звонит телефон. Начальник снимает трубку, слушает. Лицо его меняется, становится растерянным.

— Да ты что? — он протягивает трубку майору. — Послушайте, товарищ майор.

Майор прожевывает большой кусок мяса, вытирает губы, берет трубку.

— Майор Хламов слушает... Что? Нет! Вот еб твою мать! Молотов? Да, да! Давай, записываю... — Он быстро берет карандаш и начинает записывать на списке приговоренных поляков, повторяя то, что слышит в трубке: «Граждане и гражданки Советского Союза! Советское правительство и его глава товарищ Сталин поручили мне сделать следующее заявление: Сегодня, в 4 часа утра, без предъявления каких-либо претензий к Советскому Союзу, без объявления войны германские войска напали на нашу страну...»

Юрек, стоя на краю плота, держит над водой маленького поляка. Тот вырывается, вопит, бьет его кулачками. Юрек, смеясь, отпускает его, ставит на плот.

А сам, оттолкнувшись ступнями от его края, подпрыгивает и, вытянув вперед сложенные ладони, уходит под воду.

С выставленными вперед руками, он опускается все глубже и глубже, устремляясь ко дну... Мальчишки, столпившись на плоту, смотрят на водную гладь. Она совершенно спокойна. Юрека нет.

Маленький поляк начинает плакать.

Равнодушный бесцветный мир. Маленький Юрек под водой, как в начале. Выплыть, вырваться, выжить! Быть! Что есть сил мальчик яростно бьет под водой руками и ногами.

— Если бы я знал тогда, что самое трудное и серьезное в моей жизни еще впереди...

Юрек наконец выныривает рядом с плотом.

По берегу бежит толстый сын начальника с подвязанной рукой.

— Война! Война! — весело кричит он. — Ребя! Война!

Поляки в окнах бараков...

Или стоят на улице возле них...

С напряженными, взволнованными лицами настороженно прислушиваются к обрывкам фраз, долетающих до них со стороны плаца: «Правительство Советского Союза... твердую уверенность в том... все рабочие, крестьяне и интеллигенция... с должным сознанием... к своим обязанностям... к своему труду...»

Плац в центре поселка.

Молча стоят местные. Их немного, десятка три. Лица серьезны, угрюмы. Мальчишки тоже тут.

На трибуне майор Хламов, начальник лагеря, представитель райкома партии. Райкомовец держит перед глазами листок и читает громко: «Правительство призывает вас, граждане и гражданки Советского Союза, еще теснее сплотить свои ряды вокруг нашей славной большевистской партии, вокруг нашего Советского правительства, вокруг нашего великого вождя товарища Сталина. Наше дело правое. Враг будет разбит. Победа будет за нами».

Кто-то один поднимает руки, чтобы аплодировать. Но смотрит по сторонам и опускает руки. Все стоят молча.

— «Указ президиума Верховного Совета СССР о мобилизации военнообязанных, — продолжает читать райкомовец. — Мобилизации подлежат военнообязанные, родившиеся с 1905 по 1918 год включительно. Первым днем мобилизации считать 23 июня 1941 года... 22 июня 1941 года. Москва, Кремль».

Перед управлением в открытой машине рядом с водителем сидит майор Хламов. Возле него стоит начальник.

— Ты пойми, не до поляков твоих сейчас, капитан. Приказано повременить, — говорит майор. — Сейчас ведь что, как говорится, главное? Бить немца. Со страшной силой. Но все это ненадолго, поверь.

— Как считаете, товарищ майор? К концу лета в Берлине будем?

— А ты сомневаешься? И с поляками твоими скоро разберемся, никуда не денутся. Между прочим, как раз сейчас они в пользу фашистов очень даже шпионить могут. Понимаешь, какой сложности момент?

— Понимаю, товарищ майор. А как же?

Майор трогает водителя за плечо, машина медленно отъезжает от управления. Начальник идет рядом.

— А за Беккером этим твоим приглядывай, — говорит ему майор. — За австро-венгерцем этим.

Вечер. В сарае, где стоит тракторный дизель, все медленнее и медленнее обороты коленчатого вала. Дизелист вытирает руки ветошью...

Мигают и гаснут лампочки под потолком барака. На занавеске, отгражи-

вающей семейный закуток Беккеров, видны тени.

Горит свеча. Освещает лица поляков, тесно сгрудившихся вокруг стола. Они говорят приглушенными голосами, но страстно и взволнованно.

— То есть справедливое возмездие! А мы должны быть в стороне, панове. Как Америка.

— Америка рано или поздно вступит в войну!

— Что ж, пусть вступает, это ее дело. А чем скорее Сталин и Гитлер сожрут друг друга, тем выгоднее для Польши.

— А если победит Гитлер? Что будет с нами?

— Лучше для Польши, — говорит отец, — если все поляки будут сражаться с Гитлером. И мне все равно, на чьей стороне! Англии или России.

— Вы с ума сошли, Зигмунт! На стороне Сталина? Никогда!

— Послушайте меня, панове, — говорит голос из темноты.

Отец берет свечу и встает. Становятся видны Юрек и мама, молча сидящие на нарах. Но отец подносит свечу к другим нарам.

На них лежит профессор Малинек. Страшно изможденный, совсем седой.

— Запомните мои слова, панове, — он с трудом приподнимается на локте, — у нас будет своя армия. И каждый поляк, где бы он ни был, должен стремиться встать в ее ряды.

— Если только мы здесь все не сдохнем до этого, — угрюмый голос.

— Не сдохнем, — говорит Малинек и, обессиленный, откидывается на подушку.

Утро. Грузовики — один, другой, третий — въезжают в поселок. В кузовах красноармейцы с винтовками и автоматами.

Открытый автомобиль майора Хламова обгоняет колонну, непрерывно гудя клаксоном.

Начальник, застегивая портупею, выбегает из дверей управления.

Автомобиль останавливается.

— Ну что, товарищ майор? Дождались? — с готовностью спрашивает начальник. — Берем?

— Дождались, капитан, — хмуро отвечает Хламов.

Распахиваются двери бараков. Вбегают красноармейцы.

— Встать! Встать!

Женщин, стариков, детей сгоняют с нар. Замешкавшихся подталкивают прикладами винтовок. Никто ничего не понимает, толкаются, падают, натягивают одежду, сбиваются в кучу.

— На выход! На выход!

Красноармейцы окружают спецпереселенцев на лесных участках.

Летят в стороны пилы и топоры.

Поляков строят и гонят по дороге.

За бараком Юрек, голый по пояс, окапывает лопатой жалкие ростки картофеля.

Мама, вырвавшись из рук красноармейца, выбегает из барака, бросается к сыну.

Красноармеец догоняет ее, хватает за плечи.

Юрек бросает лопату и, сжав кулаки, кидается на красноармейца. Мама успевает остановить его, обняв, прижимает к себе, заслоняя сына.

Спецпереселенцы с лесных участков в сопровождении красноармейцев подходят к плацу.

Здесь уже толпятся женщины, старики и дети. Майор, начальник управления, представители райкома и исполкома молча стоят на трибуне, ждут, когда соберутся все.

Тишина.

— Товарищи поляки, — говорит исполкомовец. — Камрады!

Смысл этих слов не сразу доходит до собравшихся. Они удивленно смотрят друг на друга, на исполкомовца.

— Товарищи поляки, — повторяет он, через силу улыбаясь, — и союзники в общей борьбе с немецко-фашистскими захватчиками...

Отец стоит рядом с Малинеком. На глазах профессора выступают слезы, кажется, что он сейчас потеряет сознание. Отец обнимает его за плечи.

— Согласно Указу Президиума Верховного Совета СССР от 12 августа 1941 года польским гражданам, находящимся в заключении или на спецпоселении, предоставляется полная амнистия.

Люди плачут, смеются, обнимаются.

— И в соответствии с советско-польским военным соглашением от 14 августа 1941 года, — с трудом перекрикивает шум исполкомовец, — на территории СССР организуется польская армия.

Несколько поляков протискиваются к Малинеку, пожимают ему руку.

Кто-то падает на колени, громко молится.

С кем-то истерика.

И вдруг:

Jeszcze Polska nie zginęła,
Kiedy my żyjemy.

И весь плац, до единого человека, подхватывает:

Co nam obca przemoc wzięła,
Szablą odbierzemy.

Голоса становятся все громче, все торжественней, все напористей:

Marsz, marsz Dąbrowski,
Z ziemi włoskiej do Polski,
Za Twoim przewodem
Złączym się z narodem.

И все начальство как будто ветром сдувает с трибуны. А вслед им:

Marsz, marsz Dąbrowski»,
Z ziemi włoskiej do Polski[2].

Бывшие спецпереселенцы молча стоят среди могил, среди крестов. В руках у них таежные цветы.

Они кладут их на могилы, крестятся.

— Пусть порадуются вместе с нами, — тихо произносит кто-то.

— Пусть спят, — говорит другой. — Когда-нибудь мы вернемся сюда, чтобы поставить им памятники.

Юрек, рыжий, низкорослый, толстый сын начальника с рукой на перевязи и другие мальчишки сидят в охотничьей избушке. За окошком видны краснеющие листья деревьев.

На столе бутылка с самогоном, лук, огурцы, серая соль. Рыжий наливает самогон в стакан, отмеряя дозу ногтем.

— По чуть-чуть. Когда прощаться будем, Юрка, вот напьемся, песни будем петь, — говорит он и вдруг запевает высоким и очень красивым голосом:

Как на дальней сторонке
Громко пел соловей.
А я мальчик на чужбине
Далеко от людей.
Позабыт, позаброшен
С молодых юных лет.
Я остался сиротою,
Счастья доли мне нет...

Мальчишки слушают его с серьезными лицами. Он обрывает пение.

— Вы куда теперь от нас? — спрашивает Юрека. — В вашу Польшу?

— Мой папа говорит, — вступает толстый, — все равно их в Польшу не пустят.

Юрек как будто не слышит. Ладонью отстраняет стакан, протянутый рыжим.

— Ты что, кореш? — удивляется рыжий. — Так друганы не поступают!

— Я себе клятву дал, — объясняет Юрек. — Не пить, не курить. Пока на фронт с отцом не доедем.

— На фронт? — удивляются все.

— Да, немцев бить, — небрежно подтверждает Юрек. — Мы с отцом уходим в армию Андерса. Знаете, кто такой? Наш главный генерал.

— Ври больше, — смеется толстый. — А отец тебя возьмет?

— Не возьмет, сам убегу, — упрямо говорит Юрек. — Я в школе атлас спер. У меня весь маршрут продуман.

— А что это — маршрут? — спрашивает маленький поляк. — Юрек! Я тоже с тобой!

— Мой папа говорит, — снова начинает свое толстый, — вы, поляки, все равно нам советским не товарищи.

— Потому что твой папа говнюк, — спокойно говорит Юрек. — И ты, Петька, тоже говнюк.

— Ответишь за говнюка?

Толстый вскакивает из-за стола и здоровой рукой бьет Юрека. Тот мгновенно уходит от удара, тоже вскакивает, хватает толстого за грудь и заносит свой кулак. Толстый закрывает глаза. Но в последнюю секунду Юрек опускает руки.

— Мы, польские рыцари, великодушны, — говорит он. — Мы женщин, детей и раненых никогда не трогаем.

Улица поселка. Мужик, обмотанный проводами, прицепившись «кошками» к столбу, укрепляет на нем черную круглую тарелку репродуктора. Сначала из нее раздается какой-то хрип, потом — голос Левитана:

— От Советского Информбюро... В течение 9 сентября наши войска вели упорные бои с противником на всем фронте. Наша авиация наносила удары по войскам противника на поле боя и уничтожала авиацию на его аэродромах.

Возле столба начинают собираться люди — и местные, и поляки. Смотрят вверх на тарелку, молчат, слушают...

— Днем 9 сентября близ Москвы сбиты два немецких самолета-разведчика.

Левитан замолкает, и сразу же из репродуктора раздается:

---

[2] Ещё Польша не погибла,
Пока мы живем.
Все, что взято вражьей силой,
Саблями вернем.
Марш, Домбровский, марш, Домбровский,
от Италии к землям Польским.
Под твоей рукой свобода
Нас соединит с народом.

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой.
С фашистской силой темною,
С проклятою ордой.
Пусть ярость благородная...

Автомобиль едет по улице поселка мимо столба с репродуктором. Рядом с водителем профессор Малинек. На нем английский темно-зеленый френч и на голове конфедератка.

За автомобилем едет грузовик. В кузове бумажные мешки с клеймами и картонные ящики с английскими буквами.

Обе машины останавливаются возле управления. Малинек вылезает из автомобиля. Из грузовика появляются три незнакомых поляка, тоже в английских мундирах и высоких ботинках на шнуровке. Закуривают.

Местные ребятишки тут же обступают их.

Начальник выходит из двери навстречу профессору.

— Главный сотрудник делегатуры посольства Польской Республики в СССР по Алтайскому краю и Новосибирской области Малинек, — официально представляется профессор и достает из нагрудного кармана френча удостоверение

— Старый знакомый, — усмехается капитан и возвращает ему удостоверение. — Как здоровье?

— Распорядитесь, капитан, — сухо говорит Малинек. — Нам нужно помещение для распределения гуманитарной помощи гражданам Польской Республики от имени английской организации УНРА.

— Слушаюсь, пан сотрудник, — насмешливо козыряет начальник. — Будет исполнено.

Длинная очередь женщин и мужчин выстроилась к входу в склад.

Приехавшие поляки выгружают из кузова грузовика ящики и мешки и несут их внутрь склада.

Баба-кладовщица потрясенными и жадными глазами следит, как открываются ящики с продуктами...

Банки с английскими надписями с яичным порошком, свиной тушенкой, какао, куски шоколада, бумажные мешки с мукой — все это выставляется на столы.

За одним сидят профессор Малинек и поляк из приехавших. Перед ними списки.

Проходящие мимо стола бывшие спецпереселенцы со счастливыми, взволнованными лицами отмечаются в списках, получают свою порцию продуктов, быстро прячут их в сумки.

Теперь они подходят к маме. На полу перед ней груда самой разнообразной одежды — перекрашенные английские и американские мундиры, свитера, кальсоны, рубахи, ботинки, перчатки, шарфы.

Все растерянно и долго копаются в одежде, натягивают перчатки, примеряют мундиры... Груда вещей исчезает на глазах.

— Зачем тебе теплая одежда, Гражина? — говорит одна женщина другой. — Мы же едем на юг! Ташкент! Там всегда солнце, Гражина! Там фрукты! Там рай! Там Андерс!

Она неожиданно надевает на себя мундир и, улыбаясь, «отдает честь».

Отец и Юрек появляются на складе. У Юрека зажигаются глаза, когда он видит все это богатство.

— И вещи, и продукты будешь получать последним, — тихо говорит Зигмунт сыну, удерживая его за руку. — Ты понял меня, Юрек?

— Да, я тебя понял, папа, — отвечает Юрек и послушно отходит в сторону.

Здесь сидит на табурете кладовщица с потрясенным лицом.

— Господи! — не выдерживает она, обращаясь к Юреку. — Добра-то сколько! И все полякам! Все полякам! Надо же! За что?

Малинек встает и идет к отцу. Они обнимаются. Профессор подводит его к столу, на нем стоит большой картонный ящик.

— Открывайте! — торжественно говорит он. — Тут все для вас, пан Зигмунт.

Отец смотрит на него, на ящик... Открывает...

— Нет! Такого не может быть! — Он перебирает упаковки медикаментов и шепчет потрясенно: — Аспирин... Хина... Йод? Нет, вы представляете себе, профессор? Йод! Ура! Стрептоцид! Красный стрептоцид! О! Как я благодарен вам, пан профессор!

— Это я должен быть вам благодарен, Зигмунт. За то, что я жив.

Отец поднимает на него глаза.

— Когда? — настойчиво спрашивает он. — Когда мы сможем отправиться отсюда, профессор?

Малинек хмурится.

— Не все так просто, Зигмунт, — понижает он голос. — Русские нам не верят. Они торгуются из-за каждого солдата. Две дивизии и тридцать тысяч человек, не больше. А уже призвано больше семидеся-

ти тысяч. Андерс в очень сложном положении. Я прошу вас не торопиться в Узбекистан. Потерпите еще немного. У вас есть лекарства. Пока здесь остается хоть один поляк, вы нужны здесь, Зигмунт.

Юрек в мундире из перекрашенной шерсти радостно выбегает из дверей склада и бежит по улице. Мундир ему немного велик.

Он прижимает к груди бумажный мешок с английскими словами. Вдруг спотыкается и чуть не падает. Но не роняет мешок.

Возле его барака оживление, громкие голоса. Входят, выходят, рассматривают на себе и других обновки. Худой человек сидит на ступеньках крыльца, руками ест из банки тушенку и не может остановиться и облизывает пальцы.

Юрек пробегает мимо барака.

Домики, стоящие за бараками. Юрек стучит в окно. Сразу же в окне появляется его рыжий друг.

Мальчишки сидят за домами. У каждого из них или кастрюля, или миска, или кружка. И каждому из них Юрек насыпает туда муку из мешка.

— Они всегда честно делились со мной, — звучит голос взрослого человека. — Самогоном, картошкой, куревом. Теперь наконец и я мог поделиться с ними. Английской мукой. Так мы на самом деле прощались, чтобы не увидеться больше никогда в жизни…

Ребята сами все уже в муке. И белое облачко витает вокруг них.

Мешок уже почти пуст. Низкорослый подставляет ладошки. Юрек высыпает в них остаток муки. Мальчик ест ее с ладоней и смеется.

Юрек разрывает мешок, чтобы ничего не осталось в его швах.

Белое облако скрывает их всех...

Темный дым закрывает холодное суровое осеннее небо...

Тревожно и грозно гудят над большой сибирской узловой станцией паровозные гудки, перебивая друг друга.

Паровозный дым черной копотью садится на лица людей.

Множество людей. Толпы. Несчастные, злые, потерянные, бегущие, толкающиеся, теряющие друг друга, теряющие жалкий скарб, плачущие, падающие, кричащие, цепляющиеся за уходящие поезда, мечущиеся как в каких-то адских Дантовых коридорах, между товарняками и пассажирскими, перебегающие по рельсам.

Кто куда? Кто откуда?

С Западной Украины на Урал, с Дальнего Востока в Самарканд, с Волги на Амударью...

По-польски, по-русски, по-украински, по-еврейски...

Ночь? День?

И металлические равнодушные голоса:

— Пассажирский поезд Новосибирск—Фрунзе пройдет без остановки!

— Поправка: поезд Тюмень — Махачкала отправляется с третьего пути через две минуты!

Людской прилив на перронах. Отлив — разочарование, брань, плач...

— Отправление скорого Омск — Бухара задерживается до двадцати трех часов.

И вместо скорого, к которому несется толпа, вдруг медленно катящиеся платформы с зачехленными орудиями и красноармейцами в шинелях, с винтовками.

А там милиция гонит, толкает с перрона обалдевших от бессонья, голода и отчаяния людей. И на путях мрачно возникают «столыпинские» вагоны с зарешеченными окнами...

Быстро пробежать по перрону. Вдоль состава с решетками. С котелком в руках. Прижимая его к груди. Обежать стороной милиционера. Увернуться от шкета в лохмотьях, подставляющего ножку и жутко свистящего вдогонку.

А тут второй наперерез, дикое чумазое лицо, ножик блеснул. Ударить его на бегу лбом с такой силой, чтобы залился кровью и рухнул на перрон со стоном.

Не оглядываясь, прыгнуть на рельсы, расплескивая суп из котелка. Пролезть под вагонами...

Внезапно со страшным скрежетом вздрагивает и трогается состав.

Отшатнуться, спастись. Но только не уронить котелок.

И — в грохоте проносящихся мимо, совсем близко вагонов — увидеть, как за ними отчаянно бежит женщина. Руки тянутся к ней из тамбуров. Она прыгает... И падает на рельсы... И последний вагон равнодушно переезжает ее...

Поезд уходит, теряется за поворотом.

А он снова бежит по рельсам. Прижимая котелок.

Наклониться, подобрать окурок.

И наконец вот он — одинокий вагон-теплушка. На нем табличка с надписью от руки: «Дорога — Ташкент».

Мама нервно ходит одна рядом с вагоном. Оттуда слышен детский плач.

Юрек выныривает снизу, сначала ставит на перрон котелок, потом вскарабкивается сам.

— Мама, поешь.

— Нет, Юрек. Я не хочу. Ешь ты.

Но он не ест. Оставить отцу?

Отец появляется неожиданно. В конце перрона. Почти бежит.

— Панове! Панове! — стучит в стенку вагона.

Вылезают бывшие спецпереселенцы, ныне «свободные граждане».

— Деньги! — задыхаясь, говорит отец. — Ему нужны еще деньги.

— Еще?

— Тогда наш вагон прицепят к эшелону. Быстрее! Времени нет!

Он снимает шапку. Мятые бумажки падают в нее.

Огни, огни во тьме! Гудки! Металлические голоса!

Эшелон еще стоит.

Паровоз громко дышит, выталкивая из трубы дым. Огромный яркий фонарь во лбу нетерпеливо освещает пространство впереди, уже готовое принять его.

Вагон-теплушку «Дорога — Ташкент» поспешно, со скрежетом цепляют к последнему вагону эшелона.

Железнодорожники со значением смотрят на отца.

Он тянет с пальца обручальное кольцо. Оно не снимается. Он протягивает руку Юреку. Тот тянет тоже. Кольцо не снимается.

Тогда мама снимает свое. Отдает железнодорожнику. Он осматривает его, смеется:

— Эх, оставайся, бабонька. Ты теперь моя!

Отец подсаживает маму в тамбур, влезает сам, подает руку Юреку.

Они стоят в тамбуре обнимаясь.

— Ничего! — шепчет отец на ухо маме. — Я подарю тебе другое кольцо.

И вдруг из темноты, с перрона — голос:

— Беккер Зигмунт?

Луч фонаря в глаза.

— Я Беккер, — удивленно и растерянно щурясь.

Три милиционера. С винтовками.

— Пройдемте.

— Вы что? Мы уезжаем. У нас разрешение.

— С семьей и вещами. Быстро!

Теперь остается оглянуться и увидеть, как уходит во тьму эшелон, мигнув красным глазом с последнего вагона...

— Я требую объяснений! — громко говорит отец.

Милиционер молча открывает перед ним дверь.

Вокзальное отделение железнодорожной милиции. Входят и выходят люди. Задержанного парня в тельняшке сосредоточенно бьют в углу.

Отца, маму, Юрека проводят через эту комнату, открывают перед ними еще одну дверь.

Профессор Малинек сидит за столом. Встает им навстречу.

— Зигмунт, — говорит он и кладет руки ему на плечи. — Простите. Так надо.

— Вы сошли с ума, Малинек! — кричит отец. — Через три недели я должен быть у Андерса! Иначе...

— Вы должны быть на Алтае, Зигмунт. На тысячу километров там нет ни одного нашего врача. Но там есть поляки. И мне некого послать туда, кроме вас.

— Нет! — кричит Зигмунт, сбрасывая руку профессора со своего плеча. — Сейчас мое место на фронте. Мы еще успеем со вторым эшелоном.

— Второго эшелона не будет, — вздохнув, говорит Малинек. — Всё. Генерал укомплектовал свою армию. Ему поставили условия.

— Как не будет? — потрясенно спрашивает отец.

Юрек взволнованными глазами следит за всем происходящим.

— Зигмунт, — говорит Малинек, — вы спасли мне жизнь. Спасайте жизни наших братьев, чтобы сохранить их для Польши. То не я прошу, они просят...

— Теперь мне иногда кажется, что все было именно так, как мне кажется...

Гудок! Стучат колеса. Приникнув к вагонному окну, глядит Юрек в ночное пространство...

И видит...

В то лето небо над родиной было голубее, чем всегда. И лесистые горные склоны зеленее. И цветы ярче. И вода в реке прозрачнее и заманчивее...

Но, словно обезумев, носились взад-вперед без паровоза по рельсам охваченные пламенем цистерны. И с ужасным грохотом сталкивались...

Окончание следует

Аннотации научных статей

Нина Цыркун. ...И женщина, как буря, улеглась

В рецензии на экранизацию Джули Теймор последней пьесы Шекспира «Буря» прослеживаются инновационные моменты фильма в сравнении с версиями Дерека Джармена и Питера Гринуэя. Особое внимание уделяется отношениям мать/дочь, лишенным в интерпретации режиссера феминистского оттенка, а также особенности исполнения роли Просперы актрисой Хелен Миррен в сравнении с исполнением той же роли актерами Джоном Гилгудом и Хиткотом Уильямсом.

«Буря», Джули Теймор, Дерек Джармен, Питер Гринуэй, отношения мать/дочь, Хелен Миррен, Джон Гилгуд, Хиткот Уильямс

Вероника Чугункина. Обыкновенная фантастика

Обращаясь к фильму Стефана Лафлёра «Привычная земля», удостоенному главного приза на фестивале в Лос-Анджелесе, критик обобщает как некоторые особенности минималистских историй об обыденном существовании жителей сегодняшней одноэтажной Америки, так и механизмы создания на их основе современной фантастики.

«Привычная земля», повседневность, фантастика, семейные отношения

Евгений Майзель. Конфуз одинаков, последствия разные

Статья посвящена недавним знаменательным событиям, произошедшим в трех разных странах — Германии, России, Франции, — имеющим отношение к историческому прошлому и провоцировавшим полярные реакции отдельных граждан, институтов, общества. Особый интерес, по мысли автора, представляют именно эти реакции, за которыми угадывается негласный общественный консенсус по таким болезненным вопросам, как нацизм и сталинизм.

Историческое прошлое, общественный консенсус, нацизм, сталинизм

Антон Долин. Фон Триер и Вагнер

Первое исследование общности и различий двух великих художников, основанное на изучении всего творчества фон Триера, включая «Меланхолию», опер Вагнера, высказываний датского режиссера и немецкого композитора, а также режиссерской экспликации к театральным постановкам цикла «Кольцо нибелунга», которые так и не были осуществлены.

Вагнер, Ларс фон Триер, кино, опера, «Кольцо нибелунга»

Сергей Эрлих. Табор возвращается на свадьбу

На примере «Свадьбы в Бессарабии», фильма румынского режиссера Напа Тоадера о современной Молдавии, автор рассматривает типологию мировоззренческой и культурной общности народов двух стран, исследует сегодняшние трансформации этой общности, конфликты и противоречия. В статье также подробно разбирается природа наследования традиции Эмира Кустурицы и Эмиля Лотяну сегодняшним румынским и молдавским кино.

«Свадьба в Бессарабии», Румыния и Молдавия, культурные традиции, Нап Тоадер, Эмир Кустурица, Эмиль Лотяну

Инна Кушнарева. Джеймс Беннинг: человек в пейзаже

Статья исследует разные аспекты самобытного творчества современного режиссера-автора и художника Джеймса Беннинга, который создает свои структур-

ные фильмы в одиночку и называет «инсталляциями для кинотеатров». Исследователь подробно разбирает разные компоненты поэтики и технологии проектов Беннинга: план, монтаж; экранное время в его связи с реальным, пейзаж, пластические образы, сочетание изображения и звука.

Структурные фильмы, «инсталляции для кинотеатров», экранное время, пластические образы

Сергей Муратов. Дальновидение для радиозрителей

Статья рассматривает главные вехи истории советского российского телевидения, резюмируя и практический опыт, и основные достижения его теоретического осмысления. Автор анализирует вчерашнюю и сегодняшнюю стратегию федеральных каналов, показывая глубинную связь реальных общественных процессов и телевизионной мифологии.

Советское телевидение, история, современные стратегии, телевизионная мифология

Ольга Гершензон. Неизвестный Виноградов

Статья рассказывает о незаслуженно забытом шедевре советского поэтического кино 60-х годов — фильме Валентина Виноградова «Восточный коридор», запрещенном властью, как и другие ленты режиссера, как по идеологическим мотивам — еврейская тема, так и за сложную метафорическую эстетику.

Валентин Виноградов, «Восточный коридор», еврейская тема, метафорическая эстетика

S U M M A R Y

Daniil Dondurei
Inevitability of reloading
System crisis in cinema.

For what sake have we united
Speeches at the Congress of new (KinoSoyuz): Film Union E.Ryazanov, A.Avdeev, A.German-jr., A.Konchalovsky, M.Razbezhkina, P.Finn, Yu.Norshtein, V.Matizen, R.Ibragimbekov, A.Mazurov, A.Plakhov.

Nina Tsyrkun
…And a lady calmed down as the tempest
Review of Julie Taymor's THE TEMPEST (USA).
Innovative moments of Julie Taymor's screen adaptation of the Shakespeare's latest play THE TEMPEST are investigated in comparison with Derek Jarman's and Peter Greenaway's versions. The daughter/mother relations without feminist touch are especially accentuated as well as peculiarities of Helen Mirren's performance as Prospera opposite the same role played by John Gielgud and Heathcote Williams.
THE TEMPEST, Julie Taymor, Derek Jarman, Peter Greenaway, daughter/mother relations, Helen Mirren, Prospera

Anjelika Artyukh
Blood and water
Review of Miaoyan Zhang's BLACK BLOOD (China — France).

Nina Sputnitskaya
A wild dog Klyck, or a tale of the first love for the close-by
Review of Slava Ross' SIBERIA, MON-AMOUR (Russia).

Veronika Chugunkina
Ordinary fantasy
Review of Stéphane Lafleur's En terrains connus (Canada).
Analyzing Stéphane Lafleur's Los-Angeles' festival winner EN TERRAINS CONNUS the critic sums up both some peculiarities of minimalist stories about everyday lives of contemporary suburbia's inhabitants and mechanisms of creating contemporary fantasy on this ground.
Minimalism, everyday lives, fantasy, family connection

Evgeny Maizel
No kidding
The important events which have recently taken place in three different countries — Germany, Russia and France — and concerned the historical past are analyzed through polar reactions of separate citizens, institutions and society in general. The author argues that these reactions are of special interest as shading undercover social consensus on such painful problems as nazism and Stalinism.
Nazism, Stalinism, reaction, social consensus

Sergei Medvedev
IKEA as the reserve of the middle class

Semyon Ekshtut
Apology of colonel Berg

Anton Dolin
Von Trier and Wagner
Pioneering investigation of the common and different in creation of the two prominent authors based on the fundamental knowledge of Trier's works, including MELANCHOLIA, Wagner's operas, writings of the Danish filmmaker and the German composer as well as the director's explication for the theatre staging of the cycle The Ring Of The Nibelung, which have not been accomplished.
Cinema, opera, Wagner, Lars von Trier, theatre staging, The Ring Of The Nibelung

Lars von Trier
Act of alienation
Notes on staging of The Ring Of The Nibelung.

Lars von Trier
Valkyrie. The director's explication

Myths must be kept exposed
Polish and Russian theatre: history, memory, oblivion.
The round table talk.

Sergei Erlikh
Gipsy encampment comes back to the wedding banquet
Review of Nap Toader's NUNTA IN BASARABIA.
Typology of social and cultural generality of the peoples of two countries and its contemporary transformation, conflicts and contradictions are considered on the example of the Romanian's filmmaker Nap Toader's NUNTA IN BASARABIA. Peculiarities of inheritance of the traditions of Emir Kusturica and Emil Loteanu in contemporary Romanian and Moldavian cinema are also analyzed.
NUNTA IN BASARABIA, Romania and Moldavia, cultural traditions, inheritance, Nap Toader, Emir Kusturica, Emil Loteanu

Inna Kushnaryova
James Benning: a man in the landscape
Various aspects of the unique contemporary auteur and artist James Benning, who calls his structural films 'installations for cinema theatres', are investigated. Detailed analysis of different components of Benning's poetics and technology: plan, editing; screen time in its connection with the real; landscape, plastic imagery, combination of visuality and sound.
Structural films, installations for cinema theatres, screen time, plastic imagery, visuality

Sergei Muratov
Longsight-vision for radio-viewers
The major milestones of the history of the Soviet Russian TV are considered. Practical experience and fundamental achievements of its theoretical reflection are summarized. The bygone and contemporary strategies of the Federal channels are compared and the deep connection of the real social processes and TV mythology is disclosed.
Soviet TV, history, fundamental achievements, contemporary strategies, TV mythology

Olga Gershenson
The Unknown Vinogradov
The commented interview of Valentin Vinogradov, the maker of the unfairly forgotten masterpiece of the Soviet poetic cinema of the 60s — that is THE EASTERN PASSAGE, shelved as the other filmmaker's works due to ideological reasons, that is Jewish theme, and for complicated metaphorical aesthetics. The unknown letter addressed to him by Vasily Shukshin is also published.
Valentin Vinogradov, THE EASTERN PASSAGE, forgotten masterpiece, the Jewish theme, metaphorical aesthetics

Irina Rubanova
Their Siberia
Preface.

Pavel Finn, Jerzy Hoffman
My Siberia
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал ДТВ)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 28.08.11. Подл. к печати 8.09.11
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12747. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

НОВЫЕ СЕРИИ

20:00

ПОНЕДЕЛЬНИК – ЧЕТВЕРГ

«ИНТЕРНЫ» – комедийный сериал на телеканале ТНТ.
Все персонажи сериала вымышлены.
Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Роскультнадзором

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРТЮХ, Т.ДОНДУРЕЙ, Е.ПАИСОВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, И.СУКМАНОВА, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Новые тихие. Режиссерская смена — смена картин мира

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

СОЧИ-2011
«БЕЗРАЗЛИЧИЕ» Олега Флянгольца
«ОХОТНИК» Бакура Бакурадзе
«ГРОМОЗЕКА» Владимира Котта
«РОДИНА ИЛИ СМЕРТЬ» Виталия Манского
«ДВА ДНЯ» Авдотьи Смирновой
«БЕДУИН» Игоря Волошина
«ПОРТРЕТ В СУМЕРКАХ» Ангелины Никоновой

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АНДРЕЙ СМИРНОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Как продать кино в России
Будущее мирового кино
Локарно-2011

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

СОЧИ-2011: ФРАГМЕНТЫ ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИЙ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Интернет-аудитория

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Павел Финн, Ежи Гофман. МОЯ СИБИРЬ